

HANS-JORG NEUSCHÄFER

LA PROSE NATURALISTE ET SA VISION DU MONDE

Remarques préliminaires

a) Quand je parle de la vision du monde du naturalisme, je ne le fais naturellement pas sans être influencé par les travaux de Goldmann et de Foucault. Cependant je ne m'y référerai pas sur le plan de l'orthodoxie, mais d'une manière tout à fait pragmatique. C'est pourquoi je renonce d'emblée à aborder la problématique de leur méthode. Surtout je n'ai pas l'intention de prendre des options spéculatives ou idéologiques, comme l'ont fait parfois Goldmann et Foucault avec leurs sujets. Je me limite à la description de certaines évidences et mets à profit l'absence de parti pris, très relative d'ailleurs, qui avantage celui qui est né plus tard par rapport à celui qui est inextricablement lié à son époque, et je profite de cet avantage pour mettre en lumière certaines possibilités et limites, certaines acquisitions et contradictions de la prose narrative; cet avantage n'est donc, je le répète, nullement un mérite personnel, mais simplement l'effet du recul historique¹.

b) Parler sur la prose naturaliste, c'est-à-dire sur tous les auteurs naturalistes, est chose impossible. On ne peut pas faire justice à tous, sans tomber dans le piège de l'abstraction et de la généralisation formaliste. Pour éviter ce piège, je parlerai surtout de Zola. Mais j'essaierai de le traiter d'une manière exemplaire, c'est-à-dire de ne discuter parmi les problèmes zoléins que ceux qui sont susceptibles

¹ Pour plus de détails et pour une discussion avec d'autres positions critiques, voir H. J. NEUSCHÄFER, *Populärromane im 19. Jahrhundert*, München, 1973; *Der Naturalismus in der Romania*, Wiesbaden, 1978, et (avec K. P. Walter et D. Fritz-El Ahmad) *Der französische Feuilletonroman*, Darmstadt, 1986).

d'avoir une portée générale, ce que j'illustrerai en temps et lieu par une incursion dans les littératures espagnole et allemande.

Par contre, je ne m'autoriserai pas à parler du *verismo* en Italie, surtout pas en Sicile: ce serait porter de l'eau à la rivière; vous le comprendrez certainement si vous considérez les contributions que nous avons déjà écoutées et que nous écouterons encore de la bouche de nos hôtes.

Je subdiviserai mon exposé en sept points que je résume chacun par un bref titre.

1. *Objectivité et subjectivité*

Un premier problème essentiel de la prose naturaliste réside sans aucun doute dans la contradiction entre la prétention à une documentation objective et les visées subjectives de l'auteur: à propos de *Germinal*, j'ai montré ailleurs que la technique contrastive très marquée est l'un des procédés de description les plus importants chez Zola. Bien plus, l'étude de ses dossiers préparatoires nous enseigne que c'est elle qui domine ses ébauches dès l'origine. Pour *Germinal* par exemple, c'est l'opposition centrale entre capital et travail qui a été conçue d'abord, alors que son « remplissage » avec des personnages, des éléments de l'action et des informations détaillées a été réservé à des phases de travail ultérieures. On voit donc que le « roman documentaire » naturaliste ne part pas du document, mais d'une « image du monde » déjà structurée, le plus souvent contrastive, qui n'est authentifiée et rendue vraisemblable qu'après coup, par l'accumulation des documents.

Mais il en résulte dans le même temps une problématique épistémologique du roman naturaliste, qui n'a jamais été reconnue par Zola lui-même dans sa théorie d'obédience objectiviste: l'information documentaire étalée dans ses romans ne parle pas pour elle-même, comme il le croyait, mais témoigne d'une conception subjective préexistante. Et précisément parce que cette subjectivité, ce parti pris personnel, si compréhensible et inévitable soit-il, échappe presque totalement à l'auteur lui-même et est même perçue par lui sous l'apparence de l'objectivité, il en résulte le risque que les documents soient choisis et utilisés de telle manière qu'ils authentifient de toute

façon la conception subjective préexistante; autrement dit, quand le roman documentaire (et cela vaut aussi pour le cinéma documentaire de nos jours) méconnaît ou passe sous silence ses conditions subjectives, il est toujours menacé par le risque d'une 'manipulation de la vérité' incontrôlable et par là, de contradiction avec ses propres prémisses positivistes. Mais d'autre part, il faut bien voir que les documents en eux-mêmes ne disent rien et qu'ils ne commencent à parler qu'une fois placés dans un cadre conceptuel.

On peut mettre en évidence cette relation paradoxale entre autres par la manière dont Zola oppose la vie des ouvriers et celle des patrons bourgeois dans la vaste description de ces deux milieux qui occupe tout le début de *Germinal*. Tandis que les conditions de vie des ouvriers, illustrées par la famille Maheu, sont stylisées en un véritable martyr grâce à une surabondance de notations douloureuses, la vie des bourgeois revêt des aspects rappelant nettement le pays de Cocagne. Cela ressort des deux scènes qui se trouvent au centre de la description du milieu bourgeois, le plantureux banquet chez le directeur Hennebeau, ainsi que la grasse matinée, délicieuse et bien gardée, de Cécile, la fille toute rose de l'actionnaire, sommeil observé durant presque tout un chapitre avec les yeux ravis de ses parents. Ces deux scènes du pays de Cocagne contrastent violemment avec les scènes homologues dans le ménage ouvrier: là, Catherine, la fille précoce, s'efforce en vain de concocter un petit déjeuner rassasiant; là, le manque de sommeil et l'épuisement consécutif constituent un thème récurrent. Ces quelques allusions ne nous donnent pas seulement un aperçu de la technique de composition contrastive de Zola, grâce à laquelle il remplit et met en scène le programme qu'il a esquissé dans *l'Ebauche*; elles donnent également une idée du statut du roman naturaliste, qui ne vit ni uniquement de la documentation ni uniquement de la théorie, mais également d'un parti pris affectif; ce parti pris risque aisément d'aboutir à une surcaractérisation démagogique en noir et blanc, et c'est ce qui est arrivé maintes fois depuis, mais d'autre part, il crée la possibilité de passionner les lecteurs pour les problèmes sociaux et économiques décrits, qui ne leur étaient guère familiers, et de les prévenir en faveur des défaavorisés.

2. *Coscience et inconscient*

Il y a un second problème, qui résulte des collisions occasionnelles entre les partis pris conscients et les partis pris inconscients, entre visée intentionnelle et effet "secondaire". Je m'explique: parmi les partis pris conscients et les visées intentionnelles de l'oeuvre de Zola, il faut sans aucun doute ranger son engagement pour les défavorisés. Mais il y a d'autres partis pris contraires, dont Zola est resté inconscient dans une large mesure; au nombre de ceux-ci, il faut p.ex. compter des doutes qui proviennent de sa socialisation bourgeoise. C'est d'ailleurs là un problème qui ne concerne pas le seul Zola, mais est caractéristique du naturalisme dans son entier, même en dehors de la France, puisque, pendant très longtemps, il a été représenté exclusivement par des intellectuels bourgeois.

La manifestation la plus tangible de cette contradiction entre l'engagement social visé et la réserve bourgeoise partiellement inconsciente est certainement l'hostilité sporadique de Zola envers les masses. Certes elle ne prédomine jamais, parce que l'intention consciente s'y oppose, mais il n'est pas possible de l'ignorer dans certains passages. Le plus révélateur de ce rejet de la masse est la description du meeting ouvrier sur le Plan des Dames dans *Germinal* (chap. IV, 7). Dans cette scène, Zola attribue déjà à la masse toute une série de propriétés négatives que Gustave le Bon a tenté un peu plus tard de fonder scientifiquement dans sa *Psychologie des Foules* (1895) (grande influençabilité, affaiblissement du sens des responsabilités et de l'esprit critique, déchaînement des instincts primitifs de destruction). Mais pour apprécier cette scène, il importe également de la situer dans le contexte global du roman, où elle marque le passage de la passivité à l'action révolutionnaire.

Cette scène permet effectivement aussi de saisir le motif de l'attitude ambiguë de Zola envers les masses: il semble qu'une certaine peur de la révolution fonctionne comme une instance de censure qui laisse passer sans encombre une présentation positive des ouvriers tant que les masses restent passives et dignes de compassion, mais qui exerce immédiatement une influence répressive quand les masses se mettent en branle et menacent de passer à l'action.

Cette même tendance à la peur des masses ou plutôt de la révolution est attestée par l'attitude de Zola envers la Commune, qui

joue dans son oeuvre un rôle considérable, mais tout à fait négatif: dans *La Débâcle* (1892), l'avant-dernier roman des *Rougon-Macquart*, qui décrit la défaite de la France à la guerre de 1870, la Commune couronne l'effondrement du Second Empire, mais elle est plutôt un flambeau de la destruction qu'un flambeau de l'espoir. L'attitude de rejet de Zola apparaît encore plus clairement dans *Jacques Damour* (1884), nouvelle peu connue, dont l'action déforme la Commune de manière caricaturale: Damour, l'honnête ouvrier, a été entraîné dans l'aventure par un ami douteux, un ivrogne; l'histoire est presque du même ordre que la légende de la Commune telle qu'elle a été propagée par Thiers, son adversaire victorieux. Ce serait cependant une injustice criante que d'apposer à Zola l'étiquette de « Versaillais », puisqu'en sa qualité de journaliste, il a fustigé à plusieurs reprises la brutale répression de la Commune par le gouvernement de Versailles.

Enfin, il faut attribuer aussi à l'attitude ambiguë de Zola envers le Quart Etat sa prédilection souvent notée pour les métaphores animales, lorsqu'il décrit p.ex. la masse comme horde ou meute et quand il qualifie le sort de certains individus de cette masse de vie de chien. L'ambiguïté de ces métaphores provient de ce qu'elles peuvent être interprétées autant comme un indice de la misère des masses que comme un indice de leur infériorité.

Et pourtant ces signes d'un rejet secret de la masse ne doivent pas faire oublier que partout où son intellect conscient entrainait en jeu, Zola a tenté de plaider énergiquement la cause des masses et, plus généralement, des défavorisées de toutes catégories. Cela se manifeste non seulement dans son activité journalistique ou dans son intervention pour Dreyfus en plein triomphe de l'antisémitisme français, mais encore dans l'élaboration consciente de ses oeuvres littéraires. Aussi doit-on absolument retenir que par *Germinal* et, au-delà, par son oeuvre littéraire tout entière, Zola remplit effectivement l'exigence posée par les frères Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux*, selon laquelle il est temps de transférer le prestige poétique de la tragédie et de l'aristocratie à une « grande forme sérieuse » d'un nouveau genre, le roman, mais un roman dominé par le peuple. En effet, *Germinal* possède de nombreuses caractéristiques de l'ancienne tragédie: le « héros » qui se rebelle et tente de s'affirmer contre un destin écrasant, l'échec tragique de cette tentative d'éman-

cipation, la catastrophe, l'élévation morale et l'ennoblissement de celui qui se mesure avec la puissance des dieux.

Mais mis à part le fait que la forme jadis aristocratique de la tragédie est chez lui pour ainsi dire prolétarisée et se retrouve dominée précisément par des personnages qui au 17^e siècle en étaient exclus *a limine*, à savoir les travailleurs manuels et les capitalistes, la véritable innovation dans la poétique du naturalisme est le passage résolu du domaine idéal au domaine matériel, du psychique à l'économique, des vertus et des vices moraux aux valeurs matérielles du marché et des marchandises, de la soif d'absolu à la satisfaction des besoins fondamentaux: les héros de *Germinal* ont faim; l'objet principal de leur tentative d'autolibération est un meilleur salaire; leur héroïsme consiste dans le fait que pour atteindre cet objectif, ils vont jusqu'à mettre en jeu leur salaire de misère; la puissance sur laquelle ils viennent se briser n'est plus le « Dieu caché » de Racine, mais le « Dieu Capital »; et la catastrophe qui fond sur eux, l'effondrement apocalyptique de la mine, est seulement déclenchée par Souvarine l'anarchiste, exécutant du destin, mais en réalité elle a des causes concrètes, qui, à leur tour, résident dans les conditions sociales.

L'ennoblissement conscient des bases matérielles et économiques de la vie par Zola rompt avec une tradition qui est profondément ancrée surtout dans la littérature française depuis le classicisme, et selon laquelle seuls les problèmes idéaux pouvaient être l'objet de la littérature sérieuse et noble, les sujets matériels restant réservés à la comédie. Dans ce sens donc, Zola crée en toute conscience un nouveau paradigme de vision du monde littéraire. Mais il n'en est pas moins vrai que ce changement de paradigme reste conditionné par des scrupules conservateurs qui sont en partie inconscients ou semi-conscients et qui d'ailleurs ne resteront pas dans l'inconscient jusqu'à la fin de sa vie, comme nous le verrons encore.

3. *Darwinisme social*

Il existe une autre tendance qui contredit, en partie secrètement, les intentions conscientes de Zola, à savoir le darwinisme social qu'on rencontre à chaque pas dans les *Rougon-Macquart*. C'est le

cas par exemple de l'*Assomoir*, dans lequel, outre une cohorte de figurants, il existe deux types diamétralement opposés d'ouvriers: d'une part, les ouvriers travailleurs, ambitieux et disciplinés, qui "arrivent à quelque chose" (par exemple Goujet ou Gervaise dans sa phase ascendante); d'autre part ceux qui se font porter malades, les absentéistes, les buveurs, les paresseux, qui n'ont que trop tendance à glisser sur la mauvaise pente, pour finalement déchoir totalement (par exemple Coupeau ou de nouveau Gervaise, dans sa phase descendante). Ici Zola ne défend pas seulement, et cela sans doute de manière consciente, une idéologie petite-bourgeoise des vertus du travail, laquelle donne l'illusion même au prolétaire de pouvoir s'élever à la force du poignet s'il en a la volonté. Mais d'autre part il se cache derrière cette idéologie un modèle de « lutte pour la vie », dans lequel seuls les forts et les disciplinés ont une chance, alors que les faibles sont menacés de périr, donc un modèle de sélection des meilleurs. L'image de la lutte entre les « maigres » et les « gras », entre les faibles et les forts revient comme un véritable leitmotiv dans les *Rougon-Macquart*. Cette image se retrouve même dans *Germinal*, où elle sert à illustrer les oppositions de classes, les capitalistes représentant la classe des « gras », et les ouvriers celle des « maigres ». C'est précisément la répétition constante de ce leitmotiv qui indique que Zola voulait voir en fin de compte dans la compétition entre les gras et les maigres une espèce de loi de la nature, une loi de validité éternelle. Or, par là même, son engagement social et son espoir de progrès entrent inopinément en contradiction avec des données naturelles apparemment immuables. D'autre part et malgré tout, Zola a trouvé dans cette image de la lutte éternelle pour la survie un procédé de description qui lui permet d'éclairer d'une lumière plus crue que tous les autres écrivains de son époque certains phénomènes historiques réels du capitalisme triomphant, notamment la phase de la création des monopoles aux dépens des petites entreprises évincées. En tout cas, personne ne s'est entendu comme lui à appliquer à l'interprétation du capitalisme la théorie de Darwin, qui selon l'opinion de Dolf Sternberger, peut être conçue elle-même comme une justification des procédés du capitalisme sur le plan de l'évolution biologique. Cette application est particulièrement réussie dans les romans qui ne vivent pas uniquement du contraste dramatique et qui ne font pas que représenter le conflit

des intérêts, mais qui, dans le même temps, rendent compréhensibles et par là objectivent ces oppositions en les interprétant comme faisant partie d'un processus historique qui dépasse l'individu.

Cet aspect épique n'est pas moins important pour la vision du roman naturaliste que l'aspect dramatique. Ainsi *Germinal* ne décrit-il pas seulement l'opposition entre capital et travail, mais encore le processus de l'élimination des petites et moyennes entreprises paternalistes par la concentration du grand capital anonyme. C'est dans *Au Bonheur des dames* (1883) que cette conjonction d'opposition synchronique et d'évolution diachronique apparaît le plus nettement: ce roman injustement sous-estimé par la critique donne le meilleur aperçu du darwinisme social de Zola et de la lutte impitoyable entre les « maigres » et les « gras ». Il décrit l'ascension d'un magasin, *Au Bonheur des dames*, qui, à la fin du roman précédent, *Pot Bouille*, n'était encore qu'un modeste magasin familial, et qui devient une grande entreprise dominant le marché et employant toute une armée de salariés. L'histoire du grand magasin est liée à l'évolution inverse des petits commerçants du voisinage, qui progressivement doivent céder à la pression de leur concurrent qui ne cesse de s'agrandir.

Ce contraste et ces deux évolutions croisées confèrent au roman un rythme dramatique et épique grandiose et en font en même temps un document socioéconomique convaincant. Les différentes étapes de l'évolution sont marquées et concrétisées par diverses transformations et extensions de *Au Bonheur des dames*, qui rendent le grand magasin toujours plus beau et plus grandiose. Mais ce leitmotiv perpétuel de l'extension et de l'enrichissement n'exerce tout son effet que grâce au leitmotiv synchronisé et contrastif de la régression, de l'appauvrissement, voire de la paupérisation et de la faillite dans le camp du petit commerce. Le jour où la dernière extension du grand magasin est parachevée, où *Au Bonheur des Dames* occupe à lui seul tout un quartier de la ville et où la réouverture est célébrée par une imposante « exposition de blanc », le dernier petit magasin du voisinage est anéanti, il ne consiste plus qu'en une façade triste et sale, vite « enterrée » sous une immense affiche publicitaire qui représente le triomphe de *Au Bonheur des Dames*; c'est par cette image impressionnante que débute le dernier chapitre du roman.

4. *Harmonisation et compromis*

L'admiration évidente pour l'entrepreneur audacieux, telle qu'elle se révèle dans *Au Bonheur des Dames*, ne contredit d'ailleurs pas encore le rejet des capitalistes qui s'affiche dans d'autres romans de Zola. L'auteur se place ici manifestement dans la tradition du Saint-Simonisme, selon laquelle il convient de distinguer entre l'entrepreneur, qui risque quelque chose, et le capitaliste détenteur d'actions qui se contente de laisser travailler son argent pour vivre des intérêts. Le premier fait partie de la classe des « producteurs » et, par là, des gens utiles à la société, tandis que le second fait partie des « oisifs », c'est-à-dire des profiteurs improductifs. Cependant cette admiration pour les réalisations du génie de l'entreprise (génie effectivement prouvé par des figures contemporaines telles qu'Eiffel et de Lesseps, Haussmann et les fondateurs des grands magasins) fait entrer Zola en contradiction avec ses intentions en matière de politique sociale: la conscience qu'il en a l'empêche d'ignorer les sacrifices que l'entreprise imposait précisément aux socialement faibles dans l'essor économique du Second Empire.

Cette tension aboutit finalement à une série de tentatives d'harmonisation, qui reviennent à médiatiser les tendances contradictoires par une série de compromis. C'est un tel compromis que constitue par exemple *Travail* (1901), roman social tardif, dans lequel Zola reprend le problème du capital et du travail, mais pour lui apporter cette fois-ci la solution d'une réconciliation de type coopératif entre les entrepreneurs et les ouvriers. Par cette réconciliation qui, au fond, ne se produit que grâce à l'action exemplaire d'un seul entrepreneur philanthropique, Zola renoue avec la tradition de l'idéalisme des socialistes primitifs, Fourier et Saint-Simon, et se rapproche des positions du roman social antérieur, qu'il avait en apparence déjà dépassées. Toutefois il est symptomatique que dans le seul roman où il élabore une utopie sociale, c'est-à-dire une vision idéale de la société, Zola recoure à un modèle lui permettant de concilier son désir de justice sociale avec la prise en compte du principe de l'efficacité capitaliste.

Cette tendance à l'harmonisation est illustrée par bien d'autres exemples encore; par ex. par l'histoire d'amour, qui se termine par un mariage, entre Frédéric Mouret, le directeur du grand magasin

dans *Au Bonheur des Dames*, et Denise Baudru, la petite employée qui, de plus, est parente du propriétaire d'un des petits magasins victimes de l'expansion de leur gigantesque voisin. Ici on assiste à la réconciliation, sur le plan des sentiments personnels, des deux camps qui luttent jusqu'à l'anéantissement sur le plan de la concurrence économique. En même temps, Zola crée l'un des schémas d'action les plus appréciés du roman populaire.

Mais l'histoire d'amour entre Denise et Frédéric, loin d'être une idylle harmonieuse, est à la fois un affrontement permanent. Cela nous montre que même l'amour n'est pas exclu de la vision du monde contrastive de Zola, et qu'au contraire les rapports entre les sexes sont interprétés eux aussi comme une lutte entre les forts et les faibles. On voit donc germer, chez Zola aussi, les premiers doutes quant à la supériorité "naturelle" de l'homme sur la femme, tels qu'ils apparaissent à la même époque dans d'autres domaines de la littérature. En tout cas, il n'est pas possible de ne pas voir que Mouret finit par être vaincu par la plus grande force de caractère de Denise et que Denise venge ainsi d'une certaine manière ses collègues dont la mauvaise situation sociale avait été exploitée par leur patron avide de conquêtes douteuses. A la fin du roman, l'entrepreneur a donc trouvé son maître en la personne de la femme qui le domine, et cette constellation peut également être interprétée comme une forme subtile de compromis.

5. *Symboles et mythes de l'époque moderne*

Ce qui intéresse particulièrement le lecteur moderne dans le contexte que je viens d'évoquer, c'est aussi le fait que Frédéric tente de soumettre la femme non seulement en tant qu'« être dépendant », mais encore en tant que « cliente » en la séduisant d'abord par la présentation raffinée de ses marchandises et en l'assujettissant finalement à une véritable consommation forcée. La soumission de la femme à l'offre des marchandises constitue d'ailleurs un autre thème moderne dans l'oeuvre de Zola.

La manière dont il est présenté donne un aperçu d'une technique de description à laquelle nous n'avons pas consacré notre attention jusqu'à présent mais qui est tout aussi typique des *Rougon Macquart*

que le documentarisme. Nous en tenons un bon exemple dans la description, au début du quatorzième chapitre de *Au Bonheur des Dames*, de l'affiche publicitaire qui recouvre la façade du dernier concurrent qui subsiste encore. Zola présente cette affiche de telle manière que l'image du grand magasin triomphant doit apparaître à l'observateur avec une ambiguïté significative et angoissante: d'une part, comme un temple du luxe, où sont satisfaits les besoins d'une clientèle saisie par la rage de consommer, et d'autre part, comme un monstre géant et menaçant qui domine Paris jusque dans ses banlieues les plus lointaines, qui dégrade les grands monuments du passé de Paris au rang de nains ridicules et qui fascine irrésistiblement les acheteurs « du monde entier », lesquels apparaissent sur l'affiche seulement comme des points de la taille d'une fourmi:

Sur l'autre trottoir, depuis l'entrée de Baudu dans une maison de retraite, le Vieil Elbeuf était fermé, muré ainsi qu'une tombe, derrière les volets qu'on n'enlevait plus; peu à peu, les roues de fiacres les éclaboussaient, des affiches les noyaient, les collaient ensemble, flot montant de la publicité, qui semblait la dernière pelletée de terre jetée sur le vieux commerce; et, au milieu de cette devanture morte, salie des crachats de la rue [...], s'étalait, comme un drapeau planté sur un empire conquis, une immense affiche jaune, toute fraîche, annonçant en lettres de deux pieds la grande mise en vente du Bonheur des Dames. On eût dit que le colosse, après ses agrandissements successifs, pris de honte et de répugnance pour le quartier noir, où il était né modestement, et qu'il avait plus tard égorgé, venait de lui tourner le dos [...].

Maintenant, tel que le montrait la gravure des réclames, il s'était engraisé pareil à l'ogre des contes dont les épaules menacent de faire craquer les nuages. D'abord au premier plan de cette gravure, la rue du Dix-Décembre, les rues de la Michodière et Monsigny, emplies de petites figures noires, s'élargissaient démesurément comme pour donner passage à la clientèle du monde entier. Puis c'étaient les bâtiments eux-mêmes, d'une immensité exagérée vus à vol d'oiseau [...]. Au-delà, Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre: les maisons, d'une humilité de chaumières dans le voisinage, s'éparpillaient ensuite en une poussière de cheminées indistinctes; les monuments semblaient fondre, à gauche deux traits pour Notre-Dame, à droite un accent circonflexe pour les Invalides, au fond le Panthéon, honteux et perdu, moins gros qu'une lentille. L'horizon tombait en poudre, n'était plus qu'un cadre dédaigné, jusqu'aux hauteurs de Châtillon, jusqu'à la vaste campagne, dont les lointains noyés indiquaient l'esclavage.

Si l'on observe ce passage de plus près, on remarque une autre particularité de la poétique de Zola, à savoir sa manière bizarrement imagée d'écrire, qui n'est jamais purement descriptive ni simplement plastique mais aussi toujours remplie de signification symbolique. Ce symbolisme est parfois insistant, parfois aussi précipité, mais toujours extrêmement expressif et suggestif. Tous les romans de Zola regorgent de telles descriptions à la fois imagées et symboliques et vérifiables concrètement; ce sont elles qui confèrent au naturalisme son rang poétique, car c'est par elles que le cas particulier décrit accède à une dimension de signification fondamentale et à un degré de plasticité que le documentarisme pur serait absolument incapable d'atteindre.

Dans *Au Bonheur des Dames* surtout, l'image du temple de la consommation à la fois séduisant et menaçant, est évoquée avec une telle force que le grand magasin prend des dimensions mythiques au cours du roman: on est p.ex. particulièrement impressionné par la disposition labyrinthique des rayons, conçue pour que les clientes s'y perdent et pour qu'elles achètent non seulement ce qu'elles voulaient acheter originellement de leur propre gré, mais encore les articles dont elles n'ont pas vraiment besoin et que les techniques de la séduction leur imposent lors de leur mille détours, lors de leur errance dans le labyrinthe. Ou encore la description de l'entrée du grand magasin, à laquelle, lors d'une des grandes réouvertures, l'afflux des masses forme un gigantesque tourbillon humain, un véritable maelstrom qui aspire irrésistiblement à l'intérieur du grand magasin jusqu'aux passants non concernés. Ou encore le cas, présenté avec une intuition digne d'un psychiatre, de la dame noble kleptomane, pour laquelle le contact et le vol de la marchandise ainsi que le fait de la cacher à même sa peau se substituent aux rapports sexuels "naturels" avec un partenaire humain. Ces exemples, dont la liste pourrait être prolongée indéfiniment, convergent tous vers le même constat: jamais auparavant, personne n'a symbolisé de manière aussi évocatrice que Zola dans *Au Bonheur des Dames* le phénomène spécifiquement moderne du fétichisme de la marchandise, de la consommation forcée et de l'assujettissement de la libre volonté aux lois du marché.

La technique descriptive symbolisante de Zola, c'est ainsi que nous pouvons la qualifier désormais, domine stylistiquement la série

tout entière des *Rougon-Macquart*. Elle la domine déjà dans le *Ventre de Paris*, le grand roman des Halles, où apparaît la boulimie insatiable de la petite bourgeoisie parisienne et son abstinence politique qui y fait pendant, et dans lequel les rêves émancipateurs de Florent, le romantique politique, étouffent dans la surabondance des victuailles tout comme jadis la tentative d'évasion d'Hippolyte, fils de Thésée, échoua dans les vagues bouillonnantes de Poséidon. Elle la domine encore dans *Germinal*, où la tentative d'affirmation du prolétariat industriel se termine par la catastrophe apocalyptique de Montsou, catastrophe qui, à son tour, n'est que l'équivalent symbolique d'une situation sociale insoutenable.

Naturellement, cette dimension dans la poétique du naturalisme n'a pas échappé à la critique, même si le plus souvent elle a été sous-estimée au titre de reliquat romantique ou même interprétée à tort comme ornementation superflue d'un contexte de sobre documentarisme. Mais en réalité Zola a créé là pas moins que l'imagerie d'une mythologie moderne, c'est même vraisemblablement sa réalisation la plus durable. Car ses images mythico-symboliques ne sont précisément pas destinées à masquer, elles sont au contraire révélatrices et éclairantes. Elles ne réduisent pas le monde moderne à des modèles archétypiques, mais inversement, elles recourent à des modèles archétypiques pour rendre accessibles à la conscience générale les composantes du monde moderne et pour lui faire saisir leur signification existentielle. Tous les lieux de convergence de l'ère industrielle — les halles, la mine, l'immeuble locatif, la Bourse, le grand magasin, le chemin de fer — ainsi que toutes les relations humaines et économiques qui s'y entrecroisent sont arrivés dans et par l'oeuvre de Zola à une intelligibilité, une plasticité et un prestige sémantique tels qu'ils ont pu s'élever au rang de nouveaux mythologèmes, de nouveaux schémas de vision collective.

6. *IncurSION dans les littératures espagnole et allemande*

Jusqu'à présent, nous avons illustré la vision du monde naturaliste uniquement à la lumière de l'oeuvre de Zola. Nous nous proposons maintenant de faire une incursion dans les littératures espagnole et allemande, avant de revenir finalement à Zola.

Le roman de la littérature espagnole qui se rapproche le plus du naturalisme français est sans doute *La bodega* de Blasco Ibáñez.

Comme Zola dans *Germinal*, Blasco fait de l'opposition entre capital et travail le fondement structural de l'oeuvre tout entière. Le roman débute par une description contrastive des conditions de vie: d'une part la famille Dupont, grands propriétaires et éleveurs de vin; d'autre part, leurs ouvriers et employés. Il se poursuit par un double conflit entre employeurs et salariés: dans le premier conflit, les journaliers et les ouvriers agricoles se soulèvent en masse contre leurs maîtres; cette rébellion se termine par un désastre total pour les ouvriers, auxquels il ne reste même pas une lueur d'espoir, comme dans *Germinal*. Dans le second conflit, l'un des employés, Fermin Montenegro, se rebelle à son propre compte et au nom de son honneur personnel contre les Dupont, et cette fois, c'est l'un des patrons qui est vaincu.

Ce dédoublement du conflit révèle que chez Blasco s'opère une séparation intéressante du « peuple » en employés petits-bourgeois et en ouvriers agricoles prolétaires. Si les employés jouissent d'une sécurité économique à peine supérieure à celle des ouvriers, ils se différencient néanmoins nettement du prolétariat par leur niveau d'éducation plus élevé. Par contre si les ouvriers agricoles échouent dans leur révolte, c'est en grande partie parce que l'éducation la plus élémentaire leur fait défaut.

Cependant, autant Blasco, lui aussi, cherche instamment à éveiller la compréhension pour la misère des prolétaires, autant il leur conteste sans équivoque la capacité de prendre leur destin en mains pour lui imprimer un tournant décisif. Et d'autre part, les employés, cette nouvelle classe moyenne à laquelle Blasco accorde si nettement ses préférences, ne sont pas non plus aptes à nourrir l'espoir d'un changement radical de la société espagnole, tel qu'au fond Blasco l'a toujours prôné. En tout cas, dans la *Bodega*, ils n'aboutissent jamais à une action commune; au contraire, la vengeance de Fermin Montenegro reste un cas isolé aux motivations personnelles. Et l'émancipation de sa famille se réduit finalement à fuir d'Espagne pour réaliser dans l'Argentine lointaine le rêve d'un communisme humanitaire, qui n'est plus exposé dans le texte.

Tout comme le naturalisme de Zola, le naturalisme de Blasco part donc d'une vision du monde contrastive et d'un parti pris

pour les défavorisés, dont la misère est décrite avec emphase. Mais dès que la masse entre en action, des réserves conservatrices entrent en jeu et on recherche des possibilités de compromis: d'une part, le personnage de Fermin Montenegro désamorce le conflit fondamental entre le capital et le travail; et d'autre part, la fuite vers le pays d'Utopie détourne le lecteur de manière conciliatrice des problèmes non résolus du *bic* et *nunc*. Nous retrouvons donc les problèmes de la vision naturaliste déjà évoqués aux points 1 et 2 de notre exposé.

La situation est similaire dans le roman du naturalisme allemand. Pour moi, son meilleur représentant est *Der Tunnel* (1913) de Bernhard Kellermann. Ce roman décrit un projet technique d'avenir, à savoir la construction d'un tunnel sous-marin entre les Etats Unis et l'Europe, permettant à des trains express roulant à 300 km/h de remplacer par un voyage de moins de 24 heures, la traversée qui, à l'époque, durait encore plusieurs jours. Mis à part cet aspect visionnaire, ce roman illustre aussi certains phénomènes sociaux contemporains avec une force d'évocation particulière: d'une part la technisation et les cadences de travail abrutissantes et d'autre part la puissance impressionnante du capital devenu anonyme. Comme chez Zola, le tout est allégé par l'intérêt humain, à l'occasion par les rapports privés entre le protagoniste, sa femme et une " belle étrangère " qui s'immisce dans le couple.

Ce qui est très marqué chez Kellermann, c'est ce que j'ai traité déjà sous les points 3 et 4, à savoir l'indécision caractéristique du naturalisme entre la brutalité du darwinisme social et les scrupules de la critique sociale. A un égard, le roman se révèle être un hymne au progrès technique, à l'éthique du travail et à l'audace de l'entrepreneur (abstraction faite des sacrifices exigés par l'entreprise); à un autre égard, c'est précisément le sacrifice exigé qui est véritablement au centre de la description: les catastrophes, le chômage massif, la destruction de l'environnement, décrite de manière très frappante dès cette date. D'une part, nous avons l'union mystique, portée par l'enthousiasme, entre l'audace du technicien et la force de la main-d'oeuvre; d'autre part, la dissension sociale totale qui s'exprime par la grève générale. C'est justement cette ambiguïté qui fait, aujourd'hui encore, de la lecture de ce livre et, plus généralement, des meilleurs romans naturalistes, une expérience impressionnante.

Enfin, ce qui contribue également à l'effet de ce roman, c'est ce que j'ai exposé au point 5, à propos de Zola, à savoir les symboles d'une mythologie moderne. Chez Kellermann, c'est le tuyau étroit du tunnel, qui, à l'instar du « Voreux » dans *Germinal*, symbolise la menace abyssale du monde moderne. Et la gigantesque foreuse qui, semblable à un monstre antédiluvien, creuse son chemin dans les roches sous-marines, toujours menacée, comme par le déluge, d'une irruption catastrophique des eaux de l'Océan. Elle symbolise l'hybris de l'audace technique face aux forces indomptables de la nature. Ce sont précisément ces images évocatrices de menace qui révèlent avec une grande clarté que la prose naturaliste, loin d'exprimer uniquement l'espoir d'un progrès technique guidé par la raison (tel que Zola se l'est imaginé en théorie), traduit aussi la peur de l'échec de la ratio, voire de la fin du monde.

7. *La conception historique du naturalisme*

Et ainsi nous revenons finalement à Zola, car il n'y a pas que les épigones du naturalisme dont l'oeuvre narrative soit marquée par des doutes profonds, c'est déjà vrai de son fondateur lui-même. Helmuth Petriconi est allé jusqu'à qualifier l'univers de Zola d'« empire de la décadence » et à classer son oeuvre dans la même tendance que le mouvement décadent de la fin de siècle, c'est-à-dire la littérature européenne d'avant-guerre, *La décadence de l'occident* de Spengler p.ex. et les *Buddenbrooks* de Thomas Mann qui sont en effet, comme les *Rougon-Macquart*, le roman « de la décadence d'une famille ». Nous nous rendons compte aujourd'hui que Petriconi a vu les choses de manière trop unilatérale, mais qu'il n'a pas vu faux. Chez Zola, l'optimisme positiviste et politique du théoricien se double, presque dès le début, de la prédilection de l'écrivain pour le côté abyssal et menaçant des choses; dès les premiers volumes des *Rougon-Macquart*, le lecteur rencontre des visions de décadence et d'effondrement. Avec *Le Docteur Pascal* au plus tard, qui est le dernier roman de la série, le doute jusqu'alors latent de Zola devient évident, l'espoir placé dans l'avenir est manifestement freiné par l'angoisse de l'avenir, la foi scientifique cède le pas au scepticisme, et dans la réflexion sur la théorie de l'histoire, le modèle du progrès

est recouvert par des visions de régression, de décadence et de cyclicité. Dans la longue discussion entre Pascal et Mathilde, qui confère au roman le caractère d'une oeuvre théorique (et en cela il est un précurseur de l'oeuvre tardive), tout ce qui a été passé sous silence jusqu'alors est énoncé clairement. En ce sens, *Le Docteur Pascal* n'est rien d'autre que la remise en question radicale des prémisses avec lesquelles Zola avait commencé son oeuvre. Mais il faut retenir également que cette remise en question n'est que la prise de conscience de ce qui avait influencé semi- ou préconsciemment déjà sa production littéraire antérieure, à savoir le pressentiment de l'échec possible de la raison humaine, même au-delà de la fin du Second Empire.

En ce sens, l'oeuvre tardive de Zola, notamment *Les quatre Evangiles*, ne doit plus être interprétée comme une preuve du déclin de sa force créatrice ou comme une régression incompréhensible vers des positions qui étaient en apparence déjà " dépassées ", mais comme une continuation logique, bien qu'encouragée par un pessimisme progressif à l'égard de la civilisation, de l' " autre " possibilité déjà existante dans son oeuvre antérieure. Quand dans *Fécondité*, la famille Froment tourne le dos au Paris surcivilisé pour retourner à la « terre » et au patriarcat dans une retraite champêtre, ce n'est pas seulement l'expression du désir de régénération d'un homme vieilli; bien plus, c'est précisément une caractéristique fondamentale de la vision du monde naturaliste que d'être à la fois fascinée et terrifiée par les conséquences sociales de la révolution industrielle. Les réactions possibles à ce double sentiment incluent autant l'approbation enthousiaste que la critique virulente et même la fuite horrifiée. Chez presque tous les naturalistes, on rencontre plusieurs de ces formes de réaction, parfois même dans une seule et même oeuvre. En tout cas, l'alternance de ces formes de réaction n'est pas tant une question d'âge qu'une question de focalisation d'un seul et même phénomène. Il s'ensuit que la vision du monde du naturalisme est beaucoup plus complexe de ce que l'on était porté à croire, même chez le seul Zola. Si vous me permettez pour terminer une formule un peu simpliste, je dirais qu'on ne relève pas seulement la contradiction entre une vision socialisante et une vision de libre concurrence dans la prose naturaliste, mais encore la contradiction entre une vision progressiste et une

vision régressive de l'histoire. Cette dernière commence — et c'est tout à fait actuel — à entrer en jeu quand le rêve de la raison, du progrès et de la civilisation se transforme en cauchemar.

HANS-JORG NEUSCHÄFER

Universität des Saarlandes

COMUNICAZIONI

GIORGIO LONGO

APPUNTI SUL NATURALISMO CRITICO
DI FEDERICO DE ROBERTO

Nel 1891, nel quotidiano « Echo de Paris », apparvero da marzo a luglio una serie di articoli facenti parte di un'inchiesta di Jules Huret sull'« Evoluzione letteraria ». In essa sono riportate le opinioni degli scrittori francesi più in vista in quel momento sulla direzione presa dalla letteratura. Anatole France, Edouard Rod, Mallarmé, Huysmans e molti altri in pratica sancirono il definitivo esaurimento del movimento naturalista.

Questa inchiesta ha importanza non solo per seguire gli sviluppi di tale movimento, ma soprattutto perché essa rimbalzò subito anche in Italia, dove Ugo Ojetti ripeté l'esperimento sul « Corriere della Sera », in diversi articoli dal titolo *Alla scoperta dei letterati*: insieme a moltissimi scrittori italiani, accanto a Capuana e Verga, venne intervistato anche Federico De Roberto¹.

Anche qui, come in molti altri suoi scritti, De Roberto ribadisce il fallimento e la stanchezza dei modelli naturalistici, prende le distanze dal romanzo psicologico puro e semplice, e ci ripresenta la sua intolleranza verso qualsiasi dommatismo o schematismo in letteratura; egli denuncia lo svuotamento di queste tematiche, ormai condannate alla ripetitività, contro ogni canone estetico: « Ora venti anni di naturalismo e psicologia han dato fondo a molti soggetti. Il lettore che apre un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo o criticarlo, in tutti i moderni romanzi, specialmente nei romanzi cosiddetti psicologici, ritrova presso a poco la stessa cucina, lo stesso tema e se ne annoia: e dal suo punto di vista ha ragione. Quindi io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume: “ I Viceré ” »². Parrebbe

¹ UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, 1946, pp. 133-134.

² Ivi, p. 133.

dunque che De Roberto si accinga alla sua opera maggiore col serio intento di reagire energicamente e rinnovare il vecchiume della scuola, e proprio nel momento storico in cui questa scuola sembra mettersi da parte per lasciare spazio ad altre istanze letterarie. In realtà la sua posizione critica non è poi così definitiva come vorrebbe apparire; in tutta l'intervista infatti egli parla e muove rimproveri ai temi, ai soggetti ormai noiosi e stanchi dei naturalisti, allo sterile e inconcludente psicologismo. Egli comunque non sembra prendere una posizione netta nei confronti della totalità della ideologia che sostiene l'impianto naturalista; si nota anzi, come in molta parte del suo lavoro di critico e di pubblicista, una difesa del metodo, al di fuori di qualsiasi schematismo e ingabbiamento, tipico delle scuole.

Risponde quindi a Ojetti, che provocatoriamente gli domanda se per caso anche lui, con *L'illusione*, non avesse scritto un romanzo psicologico: « Io non ho un sistema determinato, non appartengo in eterno a una scuola. Io tento i vari indirizzi: adatto soprattutto all'argomento il metodo. Se mi fermassi a una sola foggia di romanzo, e contro la mia indole a ogni costo contro ogni tentazione le restassi fedele, non sarei più sincero »³. Sono affermazioni che precedono di qualche settimana il romanzo, grazie al quale sarà bollato dalla critica di volta in volta come positivista e darwiniano, o anche come il decadente privo di ogni illusione; e in effetti *I Viceré* rappresentano la *summa* dei risultati della sua particolare elaborazione estetica e teorica, formale e critica, la rappresentazione definitiva del « metodo », la complicata messa a punto della sua concezione di arte, così simile, ma anche così diversa da quella dei naturalisti. Ma risulta diversa anche da quella degli anti-naturalisti: Anatole France, nell'inchiesta del 1891, affermava che il romanzo naturalista era morto per far posto al romanzo psicologico. De Roberto non prende posizione né per l'uno, né per l'altro, ma per un non meglio definito « romanzo di costume ». A questo proposito è opportuno aprire una breve parentesi.

Un critico illuminato come Giacomo Debenedetti ha messo genialmente in luce come il naturalismo, e in particolare il naturalismo tainiano, prenda le mosse da una lettura forzata e da una deformazione di Balzac e della sua « Comédie »; per lui « il naturali-

³ Ivi, p. 136.

smo, nell'arte narrativa, può formularsi come metodo, in conseguenza di un certo modo senza dubbio riduttivo, e ai nostri occhi anche sbagliato, di leggere Balzac e di far tesoro del suo esempio »⁴. Ossia Debenedetti osserva che la concezione tainiana, e anzi la debolezza della concezione di Taine, sta nel particolare angolo di visuale da cui egli inquadra l'opera di Balzac, cioè l'aver scelto tra le tante attività e facoltà che costituiscono gli strumenti del grande romanziere, quella dello scienziato e, tra i vari rami della scienza, la medicina. Debenedetti si riferisce qui, proprio a un saggio di Taine, in cui fa il proprio debutto il termine « naturalismo »; si tratta di un articolo apparso nel febbraio 1858 sul « Journal des débats », in cui Taine parla di Balzac come di un « naturalista », intendendo parlare, come è noto, della storia naturale dell'uomo, che il romanziere francese intendeva svolgere nella « Comédie humaine ».

È questa supposta vocazione alla patologia e alla pratica del terapeuta, che, secondo Debenedetti, interessa Taine nel contesto dell'arte di Balzac; è la conoscenza dei casi clinici, risolti, è bene precisare, con la competenza dello specialista, del fisiologo e del patologo. Così l'enciclopedico Balzac, esperto in ogni branca dello scibile e della natura umana, diviene nella ristretta visuale positivista, il vero precursore del metodo determinista; colui il quale, grazie a una inesausta fiducia nel documento, seppe ritrovare la dinamica interna e la stretta causalità che regolano ogni singola azione voluta dall'uomo, come anche ogni avvenimento che sembra sfuggire immediatamente alla sua volontà. Quest'esempio è importante perché consente di immetterci direttamente nel clima culturale in cui si sviluppano il positivismo e il naturalismo, come anche determinante è questa linea che collega il grande realismo francese al romanzo naturalista e a questa tendenza del pensiero.

Sappiamo bene, invece, come Balzac, e in questo sta la sua grandezza, sfugga da questi ingabbiamenti teorici, e come la sua possente opera abbia spaziato ben al di là di interessi spiccatamente specialistici, e che anzi, per definizione, si prefiggeva di comprendere quanti più caratteri e tematiche avesse potuto, per formare una sorta di enciclopedia della natura umana. È solo casualmente che essa si presta

⁴ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, 1976, p. 336.

a questo tipo di interpretazione, grazie alla sua ampiezza e al suo respiro.

È in questa vocazione ad accampare paternità più o meno autentiche nei confronti del romanzo realista che si realizza e si manifesta il carattere e la debolezza intrinseca del naturalismo.

L'insofferenza di De Roberto nei confronti di alcuni aspetti del naturalismo è proprio rintracciabile in questa discrepanza, già da lui intuita e messa in luce da Debenedetti: ossia nell'aver cercato un immediato riscontro nella tradizione realista, e, una volta accettato il discepolato e riconosciuta la paternità, l'averne distorta o mal impiegata l'eredità.

De Roberto individua perfettamente questo carattere della narrativa naturalista sin dai suoi esordi di scrittore e saggista; egli intuisce come questo movimento letterario, basandosi su una iniziale restrizione della formula realista, era destinato ben presto all'esaurimento tematico⁵.

A ciò si riferisce, dunque, quando parla di affermazione del « romanzo di costume », intendendo con questa formula liberare il romanzo dalla ristrettezza della visione naturalistica, ormai estenuata da un ventennio di schematismi. Sembra perciò ancor più strano che De Roberto, nel momento in cui è orientato verso la più decisa rottura con le tematiche naturaliste, pubblichi un romanzo come *I Viceré*, che ad unanime giudizio della critica, segna una svolta decisa nel suo rigore deterministico; un romanzo nel quale i temi più cari al naturalismo vengono recuperati con un vigore ed una convinzione che lasciano piuttosto interdetti, ripensando al tono polemico dell'intervista di Ojetti. Lo studio dei caratteri e dei temperamenti, il rigido determinismo che pare animare l'intero romanzo, l'idea del ciclo degli Uzeda, e infine il concetto quasi ossessivo di eredità, che in effetti è il vero cardine della narrazione, sono tutti temi tipici della letteratura naturalista e di Zola in particolare. Sembra anzi che De Roberto dia nuova forza e pregnanza a queste tematiche, quasi voglia portarle

⁵ Per questo problema, vedi, per esempio, il capitolo dedicato a Zola e il naturalismo contenuto nella raccolta di saggi giovanili di De Roberto (*Arabeschi*, Catania, 1883); ed anche, per un esame più approfondito dei suoi rapporti col naturalismo, è opportuno consultare la poderosa messe di articoli pubblicati dallo scrittore sui più importanti giornali dell'epoca. Un elenco completo di essi nell'ottima bibliografia di Sarah Zappulla-Muscarà negli *Atti* del convegno nazionale svoltosi a Zafferana Etnea, a cura della medesima, Palermo, 1984.

fino alle estreme conseguenze, come neanche i più accaniti naturalisti avrebbero osato fare. È necessario perciò rendersi conto del valore di questa contraddizione apparentemente così netta, ricercandone le motivazioni all'interno del romanzo, ripercorrendo i principali temi di esso e misurando l'autentica valenza con la quale vengono affrontate le finalità che hanno spinto l'autore a tentare quest'operazione di recupero: è sicuramente questo infatti il punto dell'opera derobertiana in cui più facilmente si perdono di vista le reali idealità ed esigenze narrative dell'autore, cioè in questo scarto tra la realizzazione del suo capolavoro e la polemica anti-naturalista che caratterizza molta parte della sua produzione critica.

* * *

È risaputo che secondo le concezioni estetiche di Taine (che tanta parte hanno avuto nella formazione teorico-critica di De Roberto) è possibile ricostruire l'intera storia di un individuo rintracciando le cause del suo comportamento, indagando nell'ambiente dove egli vive e dove si sono formate le sue abitudini, e così via; dall'insieme di queste componenti è possibile tracciare un quadro completo del suo carattere. Taine tuttavia non andò oltre questo tipo di enunciazione, ovvero parlò sempre e solo di studio dei caratteri; Zola e i suoi seguaci si riferirono invece anche al « temperamento », cioè alla parte innata e ancestrale della nostra individualità, soggetta alle leggi della genetica.

I naturalisti, sulla linea del principio causalistico posto da Taine, credettero di unificare queste due « parti » della loro concezione di individuo: nei loro romanzi ricercarono insieme le cause dei loro caratteri e dei temperamenti. Anzi interessa di più il temperamento, inteso come regno della individualità più profonda di ogni uomo, e in definitiva della sua libertà, se così può dirsi, e della sua volontà sganciate dalle leggi dell'ambiente. Ma le cause o le forme del temperamento possono essere acquisite soltanto risalendo alla « eredità » del soggetto, al suo patrimonio genetico, coll'ausilio per esempio delle teorie innatistiche che in quegli anni Lombroso andava divulgando. In tal modo dunque, uno scrittore come Zola suole applicare sino in fondo tali teorie alla sua idea di romanzo e comporre una serie di romanzi del temperamento, logicamente, se non fanaticamente, fondati sul concetto di eredità.

De Roberto opera ne *I Viceré* una vera e propria trasposizione di questo principio, sino a far ruotare tutta la vicenda e i personaggi intorno ad esso. Nelle sue mani le teorie di Zola e Lombroso assumono la forma di vero motore del romanzo. L'autore siciliano in primo luogo sposta la prospettiva di quello che, secondo la sua concezione critica, era lo scenario del racconto naturalista: dal proletariato cioè e dalla piccola borghesia all'ambiente aristocratico, che, nella sua concezione, è l'habitat ideale per lo sviluppo e la verifica del concetto di eredità. Inoltre poi, quasi a istituzionalizzare tale principio, concentra il racconto alle vicende dei componenti di una famiglia siciliana, gli Uzeda, che nel corso dell'intera narrazione non fanno altro che disputarsi l'eredità del patrimonio di Donna Teresa, la quale muore non appena iniziato il romanzo, rappresentando questa famiglia, nelle intenzioni dell'autore, il risultato patologico e corrotto di una razza ormai esausta. La conferma in questa indicazione del De Roberto medesimo: « Quando sarò tornato a casa attaccherò *I Viceré* (te ne ho parlato?). Ho smessa l'idea di scrivere *La Realtà* (almeno per ora) e vò preparare questi *Viceré*, che sarà un romanzo... come? Non lo so ancora. Ti posso dire soltanto l'idea: la storia di una gran famiglia, la quale dev'essere composta di quattordici o quindici tipi, tra maschi e femmine, uno più forte e stravagante dell'altro. Il primo titolo era *Vecchia razza*: ciò ti dimostri l'intenzione ultima, che dovrebbe essere il decadimento fisico e morale di una stirpe esausta. Vedremo! »⁶. In questo modo l'autore siciliano scandaglia tutti i vizi e i disordini mentali dei suoi personaggi, non solo esplorando la parte del loro carattere soggetta alle leggi dell'ambiente, quelle determinate rigorosamente dall'educazione e dalle abitudini (come aveva già fatto, per esempio, per la protagonista de *L'illusione*, un romanzo certo molto più rigidamente legato ai temi del naturalismo e dello psicologismo tainiano), ma investigando ora negli aspetti più oscuri e nascosti, nella parte innata e sfuggente, di ogni personaggio. Si assiste quindi allo studio dell'intero temperamento familiare, indagato nella storia, non della precedente generazione o di poche generazioni precedenti, ma di tutta la genia degli Uzeda, in un

⁶ Lettera del 16 luglio 1891, in *Lettere di F. De Roberto a F. Di Giorgi*, in A. NAVARRIA, *F. De Roberto, la vita e l'opera*, Catania, 1974, p. 273.

tentativo che anche Zola e i più convinti assertori dello studio dei temperamenti avrebbero ritenuto eccessivo.

Così De Roberto si impegna, oltre che nella rappresentazione dell'ambiente in cui si svolge la vicenda, nella ricostruzione delle gesta dei Viceré sin dal loro comparire in Sicilia, simulando alla perfezione il linguaggio seicentesco del Mugnos, un antico codice araldico siciliano, dando prova di quel mosaicismismo linguistico che costituisce uno dei migliori risultati del romanzo⁷. Viene ripercorsa in questo modo la storia dei più illustri rappresentanti della famiglia, tutti distintisi nel corso dei secoli per l'estrema crudeltà e l'incredibile ambizione; e tutto ciò non con sporadiche sortite storico-erudite, introdotte qua e là per dare spessore alla narrazione, bensì con veri e corposi ragguagli che percorrono tutta l'opera e si fissano alla sua struttura, ai quali l'autore ricorre per giustificare ed evidenziare l'incapacità dei personaggi a sfuggire i loro schemi familiari.

Naturalmente in questo gioco di innati condizionamenti e di conseguenti esiti non vengono tralasciate altre caratteristiche, ed in primo luogo i somatismi nella più stretta tradizione fisiognomica, quella inaugurata da Lavather nel Settecento e poi innalzata al ruolo di scienza esatta da Lombroso e i suoi seguaci: « I due fratelli, quantunque avessero la stess'aria di famiglia, non si rassomigliavano neppure fisicamente: Raimondo era bellissimo, Giacomo più che brutto. Nella galleria dei ritratti si potevano riscontrare i due tipi. Tra i progenitori più lontani c'era quella mescolanza di grazia e di forma che formava la bellezza del continuo; a poco a poco, col passare dei secoli, i lineamenti cominciavano ad alterarsi, i volti si allungavano, i nasi sporgevano, il colorito diventava più oscuro; una estrema pinguedine come quella di Don Blasco, o un'estrema magrezza come quella di Don Eugenio, deturpava i personaggi... Mentre negli an-

⁷ Cfr., per questo aspetto del romanzo, l'approfondito saggio di Natale Tedesco sullo stile e la lingua de *I Viceré*, contenuto in *La norma del negativo*, Palermo, 1981, pp. 127-136, in cui viene evidenziato il concetto di « oggettivismo plurilinguistico ». Mi sembra comunque importante nella sua brevità una citazione derobertiana sul metodo linguistico, contenuta in un saggio su Verga: « Il suo metodo consisteva nell'adoperare per ciascuna mentalità, il disegno e le tinte, il vocabolario e il frasario che esse richiedevano. E fu il grande suo cruccio non aver potuto dare tutte le esemplificazioni del metodo suo, il quale in fin dei conti non era "un metodo", ma "il metodo", il solo buono, quello che tutti i veri artisti hanno adoperato » (F. DE ROBERTO, *Nell'anniversario della morte di Giovanni Verga*, in « Giornale di Sicilia », del 26-27 Gennaio 1923).

tichi, le strane acconciature e gli stravaganti costumi, gli strozzati collieri alla fiamminga che mettevano le teste come sopra a un bacino, le vesti abbondanti che chiudevano il corpo come scaglie di testuggine, non riuscivano a nascondere la sveltezza elegante delle forme, né ad alterare la purezza fisica dei lineamenti. Tratto tratto, tra le generazioni più vicine, tra le figure imbastardite, se ne vedeva tuttavia qualcuna che rammentava le primitive; così per una specie di riviviscenza delle vecchie cellule del nobile sangue, Raimondo rassomigliava al più puro stile antico »⁸. Tutto sembra quindi determinato dalla pesante eredità della razza ormai in disfaccimento, dai tratti fisici al comportamento individuale dei singoli personaggi, i quali subiscono fatalmente le conseguenze patologiche di tale processo degenerativo.

Tutti, nessuno escluso, anche coloro che sembravano essere sfuggiti a questo meccanismo, vengono colpiti dall'inesorabile destino familiare; i più denunciando svariate tendenze maniacali, altri una eccessiva bramosia per il potere ed il danaro; o meglio, nella fatalistica visione derobertiana, le une sembrano conseguenze delle altre: « Egli (Consalvo) aveva pietà del padre, di tutti i suoi. Stravaganti, duri, prepotenti, maniaci: erano forse responsabili delle loro brutte qualità? “ Tutto si paga!... ” e anche essi pagavano il gran nome, la vita fastosa, le più invidiate fortune! »⁹. Né questo tipo di consapevolezza, che è presente nel giovane Consalvo, riesce a giovare in qualche modo: « La nativa albagia spagnolesca della razza ignorante e prepotente, e la necessità di adattarsi ai tempi democratici si contemperavano in lui, a sua insaputa. Pur di arrivare all'intento, niente lo arrestava, le imprese più ardue non lo sgomentavano »¹⁰.

Come si vede il significato del concetto di eredità è qui ben diverso da quello adoperato dai naturalisti, cioè come semplice mezzo usato per la ricerca del temperamento. La determinazione innatistica dei naturalisti era un modo per disancorare l'agire della persona dalla rigidità delle leggi ambientalistiche, recuperando quel sostrato aprioristico tipico della coscienza individuale (come andava facendo Spencer in questi stessi anni). Nel romanzo invece la teoria ambienta-

⁸ I *Viceré*, Milano, 1975, pp. 86-87.

⁹ Ivi, p. 592.

¹⁰ Ivi, p. 508.

listica rimane quasi del tutto estranea o, per lo meno, non vi ha un'incidenza preponderante: è un altro tipo di determinismo che sovrasta l'azione nel suo svolgersi. La componente innatistica diventa nell'opera di De Roberto struttura di tutta la narrazione e vero principio metafisico, estraneo quindi a una logica razionale e consequenziale; meccanicamente razionale ormai è soltanto la rigorosa necessità con la quale il destino si abbatte su ogni personaggio. È un modo anche questo di affermare l'assoluto fallimento del mito della scienza (anche questo un tema che ricorre spessissimo nella produzione critica dello scrittore), impotente di fronte all'incombere dello irrazionale e dell'innato, e sempre estranea e lontana dai veri problemi che travagliano la nostra esistenza.

C'è un'immagine di Giacomo Debenedetti come sempre acuta e penetrante, che riguarda la componente irrazionale dell'uomo ottocentesco e che ben si adatta al discorso su De Roberto: « Goethe ha fissato l'itinerario obbligatorio di quell'uomo faustiano che è stato il nostro bisnonno o trisavolo dell'Ottocento: quando lo ha fatto scendere alle madri, e gli ha insegnato anche la tecnica per scendervi. Si tratta di vedere soltanto in quale strato ciascun cercatore localizzi il regno delle madri; se in quello della ragione, o in quello dell'occulto: cioè delle motivazioni che non sono cause in senso stretto e razionale, ma un prima arcano, un prima anteriore al tempo storico e conoscibile, originario e, per così dire, perennemente simultaneo con tutti gli attimi del sempre. A seconda di quello strato, l'uomo ottocentesco ci apparirà come un razionalista tutto di un pezzo, oppure come un razionalista, che nasconde dietro le spiegazioni causali e deterministiche, un ardente ebbro ricorso all'irrazionale »¹¹. Uno dei problemi di De Roberto come scrittore e come uomo di pensiero è non sapere determinare in sé questo « strato », o per lo meno non riuscire a raggiungere una piena consapevolezza su questi problemi, oscillando, a seconda del momento esistenziale, tra i due stadi del razionale e dell'irrazionale¹².

Una breve scorsa al suo lavoro di critico e teorico dell'arte ba-

¹¹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, 1976, p. 371.

¹² Nella massa di articoli giornalistici di De Roberto, non manca una serie di saggi sul soprannaturale; tra i molti vedi: *Spiritismo?*, in « Fanfulla della Domenica », 22 giugno 1884, e *Una nuova religione. La teosofia*, in « Giornale di Sicilia », 11 ottobre 1888.

sta a dimostrare quanto sia difficile caratterizzare il razionalismo in De Roberto, come, del resto, quello di molti autori e pensatori dell'Ottocento. Il positivismo nasce e si sviluppa portando con sé questo tipo di problematiche, come dimostrano, ad esempio, gli esiti mistico-deistici della filosofia comtiana o l'interesse per il soprannaturale di Balzac; del resto anche nel massimo divulgatore del positivismo, in Taine, sono state riscontrate delle palesi contraddizioni tra l'insieme del suo sistema di pensiero e certe sue conclusioni metafisiche.

Date queste condizioni appare chiaro come la sostituzione del principio razionale (o apparentemente razionale) di eredità usato dai naturalisti con quello decisamente irrazionale o metafisico di destino abbia comportato nei *Viceré* una sorta di deformazione, che si esplica per esempio nella rappresentazione caricaturale dei personaggi (come Don Blasco e Don Eugenio), e soprattutto nel ricorso al grottesco, caratteristiche queste che conferiscono al libro un senso del colore ed una originalità di espressione alquanto inconsueti nel panorama della letteratura italiana dell'epoca¹³. Comunque, ciò che importa sottolineare è come questo principio ereditario stia alla base del fatalismo e del senso della sorte che permea tutta l'opera e dà ancora più risalto alla concezione derobertiana dell'immutabilità della concezione umana: il famoso monologo finale di Consalvo lo conferma con una sorta di teoria dei corsi e ricorsi ciclici (« Quando c'erano i Viceré, gli Uzeda erano Viceré; ora che abbiamo i deputati, lo zio siede in parlamento »)¹⁴. Né è stato difficile naturalmente trovare qualche riferimento a Nietzsche, sia pure con assai debole fondamento¹⁵. Più produttivo invece rintracciare le basi della sua concezione elitaria e confusamente superuomistica nella sua ammi-

¹³ A proposito del cromatismo e delle forti tinte, un critico francese, ha addirittura proposto un paragone con la pittura di Goya: « On songe a Goya, car Federico De Roberto a comme lui cette manière vigoureuse et nette de mettre en relief les details, de poser les touches de couleurs qui font vivre une masse, bouger un volume » (M. BRION, *Les Vice-rois*, Paris, 1954, pp. 5-6). Sempre a questo riguardo, penserei inoltre proprio al gusto della caricatura di certe incisioni ed opere di Goya, dove essa non è mai fine a sé stessa, ma nella rappresentazione della distorsione si percepisce una grandiosità altrimenti inafferrabile.

¹⁴ *I Viceré*, p. 647.

¹⁵ Cfr. N. TEDESCO, *La norma...*, p. 126. Quasi sicuramente De Roberto conobbe il pensiero nietzschiano solo alcuni anni dopo la pubblicazione de *I Viceré* e attraverso un commento di un altro autore (HENRY LICHTENBERGER, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, 1897). Inoltre, nell'articolo che scrisse nel 1899, proprio su tale saggio, egli non mostra praticamente alcun entusiasmo ed anzi sembra fraintendere le principali teorie nietzschiane. Bastano alcune frasi dell'articolo per convincersene:

razione giovanile per Renan, della quale un importante articolo del « Fanfulla della Domenica » costituisce una prova significativa: « Tal quale noi lo conosciamo è una individualità superiore. Egli (Renan) ha la coscienza di questa superiorità e ciò lo mette in urto con la grande corrente democratica del secolo. L'ostilità tra la democrazia e gli uomini superiori è del resto reciproca. Questi non possono riconoscere il suo principio fondamentale cioè l'eguaglianza naturale [...] Di qui un certo sdegno contenuto di costoro e il sogno di una società retta dai pochi e meritevoli, a cui la folla dovrebbe obbedire. Non comprende il Renan chi non si spiega questo suo ideale aristocratico »¹⁶.

Né è fuor di luogo rilevare quanto quel certo fatalismo deroberthiano abbia alimentato molta parte della letteratura italiana posteriore, da Luigi Pirandello a Giuseppe Tomasi di Lampedusa (per citare due punti fermi).

* * *

Queste le più evidenti caratteristiche di distinzione e di polemica di De Roberto nei confronti del naturalismo e del positivismo in generale: ne è prova il diverso significato assunto da alcuni concetti-chiave, appunto, della letteratura naturalista, allorché ne *I Viceré* sono recuperati e caricati di una valenza completamente diversa ed eversiva rispetto alla tradizione letteraria. Il che può apparire eccessivo per un autore come il De Roberto de *I Viceré*, definito di volta in volta da alcuni critici più positivista dei positivisti o anche positivista « puro » e così via; ma la realtà è — come s'è visto — che egli travalica e rinnega del tutto ogni schema dei positivisti.

D'altro canto, i suoi sforzi di critico, più che ad un recupero delle tematiche del romanticismo sono rivolti ad una critica di esse

« La critica più facile della filosofia di Nietzsche consiste nel dire che è l'opera di un pazzo [...] La tentazione di giudicarne pazzesca tutta quanta l'opera è veramente fortissima e generale » (*Il Superuomo*, in « Corriere della sera », 25 febbraio 1899, e poi in *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, 1900, pp. 56-57).

¹⁶ *Psicologia contemporanea*, in « Fanfulla della Domenica », 22 giugno 1884. Questo articolo riveste un'importanza fondamentale per lo studio della formazione culturale di De Roberto: offre infatti quasi uno schema del suo itinerario critico e letterario per gli spunti teorici che furono alla base della formazione del giovane scrittore e della controversa elaborazione teorica sviluppata in seguito. Commenti su autori e temi (scrittori come Baudelaire, Stendhal e soprattutto Flaubert ed anche pensatori come Renan e Taine) saranno poi costanti punti di riferimento sia del letterato come del critico di costume.

e dei loro retaggi nella letteratura contemporanea: uno studioso attento dell'opera di Federico De Roberto come Vittorio Spinazzola ha per l'appunto fermato la propria attenzione su questo suo particolare atteggiamento, facendone una parte fondamentale della sua indagine su quella che ha definito « la battaglia anti-romantica »¹⁷.

Sembra dunque che l'autore catanese sfugga di necessità a qualsiasi tentativo di inquadramento in una delle correnti letterarie dell'epoca, in perfetto accordo con la sua dichiarata antipatia e refrattarietà per ogni ingabbiamento teorico: « Io non ho un sistema determinato, non appartengo in eterno ad una scuola. Io tento i vari indirizzi: adatto soprattutto all'argomento il metodo. Se mi fermassi a una sola foggia di romanzo, e contro la mia indole a ogni costo contro ogni tentazione le restassi fedele, non sarei più sincero. Forse col tempo... Ma chi lo sa? »¹⁸. Paradossalmente questo è uno dei rarissimi momenti in cui De Roberto sembra prendere una posizione netta e in cui usa il pronome « io » con estrema decisione; ma a parte questa notazione, tutto parrebbe destinato a risolversi in una sorta di qualunquismo letterario. Allora rimane soltanto un vago eclettismo ad ordinare gli svariati elementi tematici che ritroviamo nelle sue opere, ad assecondare questa tendenza a non inquadarsi in nessuna corrente, ed a prendere qualcosa da ognuna, tralasciandone, per usare il suo linguaggio, gli aspetti « eccessivi » e formalmente scorretti. Ma naturalmente un simile tentativo non renderebbe assolutamente giustizia allo spessore letterario dello scrittore siciliano e lascerebbe irrisolti troppi interrogativi.

È utile in tal caso approfondire quest'aspetto della personalità di De Roberto incline all'eclettismo, senza trascurare di indagare sulla funzione di tale sistema di pensiero nell'Ottocento. Nella prima metà del secolo il pensiero mediatore di Cousin rappresentò infatti, proprio in Sicilia, un valido tramite fra l'arretratezza dei sistemi filosofici ancora in auge nell'ambiente accademico isolano e le tendenze più avanzate del sistema idealistico e scientifico europeo: l'eclettismo infatti contribuì a contemperare addirittura le istanze del pensiero positivista e la nuova ondata spiritualista, in quella fase del pensiero filosofico siciliano che Santino Caramella ha definito appunto « posi-

¹⁷ V. SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il Verismo*, Milano, 1963.

¹⁸ UGO OJETTI, *Alla scoperta...*, p. 136.

tivistico »¹⁹. La sua importanza per tutto l'Ottocento non è trascurabile nella cultura letteraria e filosofica dell'isola, alla quale De Roberto sicuramente non era estraneo, e anzi finì col rappresentarne una delle forze più valide. Resta perciò da stabilire in quale misura la sua opera sia stata influenzata da questa tradizione locale e in quale modo la sua formazione letteraria e scientifica, derivata quasi interamente dal realismo e dal positivismo francese, si sia conciliata con gli influssi dell'ambiente siciliano, con i quali ebbe a convivere e svilupparsi.

In Sicilia, come è noto, il sostrato preponderante della cultura, fino a tutta la prima metà del secolo, è costituito da un diffuso spirito materialistico, che ha durevolmente fatto sentire il proprio peso, malgrado il monopolio culturale clericale e il trionfo delle istanze idealistiche e romantiche nel resto d'Europa. Uno studioso attento come Giovanni Gentile, che sicuramente materialista non era, ha sottolineato quest'impronta nello spirito della borghesia siciliana²⁰ e posto in risalto l'importanza della diffusione della cultura illuministica, nonostante la parentesi politica della rivoluzione francese e della conquista napoleonica. Il Gregorio e lo Scinà sono i rappresentanti più validi di queste tendenze che presero, in questi primi decenni dell'Ottocento, anche l'accento di uno spiccato rinnovamento degli studi, nello spirito di una concezione laica della cultura, ancora condizionata nell'isola dal pretismo e dal dommatismo teologico.

Tuttavia, nel momento in cui l'Europa veniva investita e conquistata dal romanticismo, la Sicilia assunse un ruolo d'opposizione e si arroccò su posizioni classiciste, quasi per una sorta di autonomismo che la sottraeva, secondo Gentile, alla servitù spirituale dello straniero.

Queste tendenze autonomistiche interpretavano naturalmente lo spirito della borghesia illuminata siciliana, che da pochi anni aveva ottenuto l'abolizione dello stato feudale ancora vigente sino al 1812 e mirava adesso all'abbattimento del regime borbonico.

La Sicilia pertanto ebbe una sorte unica nel panorama letterario dell'epoca, che certamente ebbe il suo peso nei decenni a venire: prima dell'Unità, autori come Goethe e Manzoni vengono aperta-

¹⁹ S. CARAMELLA, *La filosofia contemporanea in Sicilia (1861-1961)*, negli *Atti del Congresso internazionale di studi storici sul Risorgimento italiano*, Milano, 1962, p. 913.

²⁰ GIOVANNI GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, 1917.

mente condannati da classicisti della levatura di Tommaso Gargallo e compagni, negli stessi anni cioè, in cui Stendhal (ne *L'Italia nel 1818*) riferisce che in Sicilia, si leggevano, nonostante i divieti e la censura, più libri francesi che in tutto il resto d'Italia. E ciò sta a significare un sicuro e continuo interesse e studio delle opere più significative della cultura scienziata e materialista d'Oltralpe, al di là del sommovimento romantico, in un flusso di scambio tra la Sicilia e la Francia²¹. E nell'ambito del materialismo siciliano la componente più forte era costituita dalla determinazione di riscatto dal vecchiume e dall'arretratezza culturale del clero (a cui bene o male era affidata l'educazione nella maggior parte delle scuole e atenei) e in genere dallo strapotere degli ordini religiosi, che anche economicamente rappresentavano una delle forze più importanti dell'isola.

È lo stesso anti-clericalismo che anima le pagine forse più significative ed espressive de *I Viceré*, quelle dedicate al malcostume dell'ordine allora più potente, i Benedettini: « Io non ho soltanto un benedettino in questi *Viceré*, ma tutto un convento di padri casinesi, al tempo in cui spadroneggiavano e gozzovigliavano: questa resurrezione non m'è riuscita male »²².

Doveva essere un sentimento ben radicato nell'animo dell'autore, se dopo quasi trent'anni dalla soppressione degli ordini religiosi, egli serba un'antipatia così tenace, che può trovare ragione non tanto nell'incidenza politica e sociale del clericalismo all'epoca della stesura del romanzo, quanto, con più probabilità, proprio nella sua formazione. De Roberto come intellettuale e come siciliano era convinto che il completo stato di abbandono, in cui giaceva l'isola all'indomani dell'unificazione, era il frutto, in gran parte, dell'ignoranza e dell'arretratezza culturale, di cui il clero era il maggiore responsabile. Proprio nel convento dei Benedettini, dove era stato allevato, l'antieroe Consalvo si fa interprete di questi ideali nello stile di un tronfio discorso elettorale: « Un superstizioso contento occupa l'animo mio, nell'udir voi, liberi cittadini, coronare d'applausi non me, ma queste sacre parole, qui, tra questi muri che furono un tempo cittadella dell'ignavia, del privilegio, dell'oscurantismo teologico [...] (scoppio unanime di approvazioni clamorose), qui tra queste mura,

²¹ Per questo problema vedi l'attenta documentazione di GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO, in *Cultura francese in Sicilia tra '800 e '900 (Appunti)*, Palermo, 1979.

²² Lettera del 23 dicembre 1891, in *Lettere a F. Di Giorgi...*, p. 288.

già covo dell'ignoranza, oggi vivido faro da cui radia la luce del vittorioso pensiero »²³.

Questo stato della cultura pre-unitaria in Sicilia può forse chiarire l'approccio di intellettuali come De Roberto col Positivismo. Da tale dottrina egli recepì soprattutto quegli aspetti che meglio si accordavano con la tradizione materialista siciliana e che coincisero con quegli elementi che i nuovi filosofi deterministi ereditarono dal pensiero illuminista pre-comitiano: in primo luogo, come si è già detto, la concezione laica e riformistica della cultura, sottratta a qualsiasi condizionamento di carattere teologico; in secondo luogo, la fede nella razionalità scientifica come metodo di indagine; e infine la concezione utilitaria del vero sapere, volto a ritrovare nuove tecniche al servizio del miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo.

La posizione di De Roberto invece si distacca abbastanza nettamente proprio dalle tematiche più originali e tipiche del positivismo. Le conoscenze scientifiche costituiscono ormai un patrimonio sicuro del positivista, acquisito inequivocabilmente dall'umanità; compito dell'intellettuale è precisare e perfezionare tali conoscenze nelle singole branche della ricerca, senza cercare o invocare un esame critico dei processi conoscitivi. La seconda differenza è di ordine pratico e tocca ancor più da vicino De Roberto e la cultura meridionale: Comte e i suoi seguaci non fanno più appello allo spirito scientifico e al progresso per abbattere i vecchi sistemi metafisici, per denunciare le ingerenze teologiche nella scienza e nella filosofia, per stimolare infine una decisa azione sociale; i positivisti non nutrono più alcuna preoccupazione per le sorti della scienza, ormai trionfante e sicura di sé. Essi si battono per una diffusione del laicismo, non perché temano le vecchie convenzioni, ma perché la società non può essere che laica; non stimolano un'azione politica decisa, perché sono certi che le trasformazioni sociali saranno una conseguenza automatica dello sviluppo della scienza²⁴.

Il positivismo al suo nascere, è l'espressione di una classe borghese come quella francese, ben salda al potere e con alle spalle una maturità politica ormai consolidata, che ha vinto da tempo la batta-

²³ I *Viceré*, p. 632.

²⁴ Per un quadro completo delle differenze e dei punti di contatto tra il positivismo e il pensiero illuminista, cfr. L. GEYMONAT, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, 1971, vol. IV, pp. 366-7 e pp. 387-8.

glia con le vecchie classi dirigenti aristocratiche ed ecclesiastiche. Ben diversa, come si sa, era la borghesia meridionale e siciliana post-unitaria, travagliata da fortissimi problemi di ordine economico, politico e sociale; il modello positivistico non poteva perciò essere accolto unitariamente in una società che era uscita da pochi anni da un immobilismo feudale durato parecchi secoli. Fu compito della classe intellettuale adattarlo in varia misura e forme alle esigenze e ai bisogni del particolare momento politico e culturale.

La penetrazione del positivismo trovò nel diffuso spirito materialistico dell'ambiente intellettuale isolano un clima assolutamente favorevole, e non stupisce che fenomeni come il Verismo o la poesia di Mario Rapisardi, cui il giovane De Roberto assistette nel periodo della sua formazione, siano attecchiti in un'area culturale come quella siciliana.

Da tutto questo discorso sembra prendere consistenza un'immagine di De Roberto molto più vicina a posizioni illuministico-materialistiche, che non a quella tradizionale di positivista. In ogni caso più che di neo-illuminismo, come parecchi elementi sembrerebbero indicare, più pertinente e fondata appare per De Roberto la definizione di positivista critico, cui inducono i numerosi riferimenti alla tradizione illuministica rintracciabile sia nell'ambiente culturale siciliano, sia nel pensiero positivista più avanzato.

La sua posizione di inesausto sperimentatore e positivista « puro », evidenziata da molti studiosi, la critica costante dei nostri processi conoscitivi, la scoperta dell'illusorietà di alcuni concetti fondamentali come l'amore, la storia, l'arte stessa, lo rendono effettivamente molto vicino ad atteggiamenti illuministi e criticisti; al punto da fargli scrivere questa notazione di sapore kantiano: « Noi ignoriamo la vera essenza delle cose diverse da noi, delle quali soltanto le sensazioni ci danno un'idea; ignoriamo anche la nostra vera essenza. Posti tra queste due ignoranze, stabiliamo l'identità tra il mondo esterno e l'intimo, tra il fisico e il morale [...] L'antropomorfismo è quasi un tentativo di reazione, quasi come uno sforzo per ristabilire una equazione realmente impossibile »²⁵.

GIORGIO LONGO

Università di Palermo

²⁵ F. DE ROBERTO, *L'arte*, Torino, 1901, p. 86.

PIETRO MAZZAMUTO

LA NOTTE DI ACI TREZZA

La lettura da noi recentemente tentata de *I Malavoglia* come romanzo storico, a commento della proposta di Giuseppe Giarrizzo¹, e tentata su una falsariga antropologico-storica che valorizzava la categoria bachtiniana del cronotopo², crediamo opportuno che venga ripresa, sia pure in notazioni sommarie, per essere quanto meno integrata proprio sul piano antropologico. E questa volta sul piano di un'antropologia meno volta alla storia e più attenta e sensibile ai valori letterari del romanzo o, per meglio dire, tale da rivolgere i dati storici verso la loro destinazione poetica e la loro collocazione nell'immaginario del libro. Tanto più che nel frattempo alcune delle questioni e delle soluzioni poste nel 1982³ si sono arricchite di nuove motivazioni e si sono in qualche modo moltiplicate e talvolta persino radicalizzate.

Per citare qualche studioso che mi ha maggiormente interessato, dirò di Giorgio Barberi Squarotti⁴ che ha per così dire accentuato l'antagonismo di fondo che anima il romanzo tra natura e uomo, tra paesaggio e personaggi; mentre Franco Petroni⁵ ha accentuato quella per così dire sociologica esistente fra la casa del nespolo e la società acitrezzaana, tra il vecchio padron 'Ntoni e i suoi nipoti, tra la norma morale e il calcolo economico. Entrambi, dunque, attenti a quella che Gilbert Durand chiama la « semantica delle im-

¹ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, 1981, pp. X-XIX.

² P. MAZZAMUTO, *Il cronotopo de I Malavoglia*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Fondazione Verga, Catania, 1982, I, pp. 181-208.

³ Si vedano gli *Atti* sopra citati.

⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *Giovanni Verga - Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, 1982, pp. 49-76.

⁵ F. PETRONI, *Il linguaggio negato*, negli « Annali della Fondazione Verga », III, 1986, pp. 99-119.

magini »⁶, la quale, nel primo, si articola positivamente come antifenomenologia, nella dimensione spenceriana dell'inconoscibilità del cosmo e della sconcertante e perturbante plurivocità e polimorfinità che assumono i volti della natura nella coscienza dei personaggi; mentre, nel secondo, essa trova la sua ragion d'essere nell'assoluta inconciliabilità tra la logica precapitalistica, come logica della natura e di padron 'Ntoni, e la logica capitalistica, come logica del progresso e della storia, più propria degli acitrezani.

Dal canto mio, vorrei insistere per un momento sulla necessità non dico di un rapporto dialettico fra questi elementi antagonisti, estraneo al Verga e alla sua cultura, ma di un rapporto interattivo di significati, che non possono assumersi se non attraverso il loro negativo, il loro opposto, e non solo per una necessità strutturale, ma, se non voglio rinnegare le mie proposte del 1982, per una verifica ideologica.

Infatti, scontata la dualità gnoseologica, per non dire ontologica, del pensiero verghiano e ammesso il suo riscontro storico, il suo stretto e specifico riferimento ai conflitti malavoglieschi che sappiamo, non credo che essa debba essere evidenziata e commentata nel risalto astratto in cui viene di solito colta, perché non v'è dubbio che, in termini teoretici di categorie, il precapitalismo non è il capitalismo, la natura non è la cultura, l'etica non è l'economia, ma è pure fuori dubbio che sia proprio questo il vero dramma dello scrittore catanese, il dramma di conciliare, utopicamente se volete, i due universi che gli stanno a fronte, sia nel macrosocismo italiano, sia nel microcosmo siciliano e acitrezano. Se è vero, come sembra, che egli intendeva conciliare le due realtà inconciliabili, che premevano nella realtà e sulla sua coscienza, dell'istanza nazionalistica, legata anche al decollo industriale postunitario, e dell'istanza meridionalistica, legata alla bancarotta risorgimentale⁷. Sicché non mi sembra rispondente a questa intenzione l'idea di un padron 'Ntoni che sbaglia del tutto e sembra un individuo fuori della storia, quando tenta l'avventura commerciale dei lupini e quando cerca e trova il finanziamento alla

⁶ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, trad. E. Catalano, Bari, 1972, p. 23.

⁷ Per questo si rinvia ai noti saggi di R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, 1968, e V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, 1970. Ma si veda pure il cit. P. MAZZAMUTO, *Il cronotopo de « I Malavoglia »*.

sua impresa. Addirittura è forse questa la sola e vera spia dell'intenzione di fondo, che sollecita lo scrittore e domina il romanzo, di vitalizzare o rivitalizzare l'economia preindustriale sia del mare, sia della campagna, con un'operazione che, non so quanto arbitrariamente o avventatamente, ma intenzionalmente, trasferisce uno strumento proprio dell'area capitalistica nel mondo arcaico della pesca, con un risultato vistosamente negativo, ma con preciso progetto di riconversione e aggiornamento, almeno per quanto concerne l'uso alternativo della barca, del mezzo di produzione che, data la crisi della sua attività primaria, viene temporaneamente stornato ad altra destinazione, diciamo secondaria o complementare o subalterna. E tutto questo, per giunta, ad opera del rappresentante e tutore massimo della sfera di economia e di lavoro di tipo precapitalistico, che è il vecchio padron 'Ntoni. Il quale, se cade ingenuamente ma consapevolmente e quindi responsabilmente, nelle grinfie degli usurai di paese, che, abbiamo detto altrove, rappresentano nella piccola Aci Trezza le nuove forme creditizie e finanziarie dell'attività bancaria post-unitaria, è una ragione di più per porre il fatto come problema, per evitare che dalla prima grande trasformazione economica del paese, realizzata dalla politica di fine secolo, restasse escluso il Sud, che per il Verga è sopra tutto la sua terra, la sua provincia, la campagna di Vizzini, la costa di Aci Trezza.

Il Verga non aveva né cultura né esperienza specifiche per tenere in mano la formula tecnica più idonea, la ricetta infallibile per saldare i due universi contrapposti. E questo egli sapeva bene, se nel 1905 nella premessa a *Dal tuo al mio* farà capire di non volere entrare e quindi di non essere mai entrato nel merito specifico delle questioni sociali sollevate dalle sue denunce, anche per il nascosto convincimento dell'antitesi tra la sua « missione umanitaria » di artista, di chiaro stampo populistico, e la sua ideologia politica d'orientamento conservatore. Certo, quelle verghiane furono denunce che esigevano spesso risposte di tipo socialista ed egli socialista non fu mai (ritenne il socialismo un sogno, un miraggio), ma è fuori dubbio che il suo conservatorismo ebbe caratteri e orientamenti che richiamano quanto meno quello di Franchetti e Sonnino⁸, cioè un conser-

⁸ Cfr. P. MAZZAMUTO, *La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi socio-letterari*, in *La scena dell'immaginario*, Palermo, 1980, pp. 143-186.

vatorismo illuminato e si può aggiungere, se la contraddizione non lo vieta, " progressista ", nella misura in cui era " progressista " un intellettuale di estrazione positivista. Sicché il recupero delle aree depresse del Sud, nel nuovo contesto economico del paese, non sarebbe stato mai per il Verga un'operazione di promozione e di trasformazione strutturale del quarto stato, sibbene di riconoscimento e di protezione, proprio sul piano dell'etica del lavoro e del profitto, dell'area precapitalistica, legittimata la necessità del suo valore e della sua sopravvivenza, del suo stesso modello e della sua stessa efficacia produttiva e commerciale.

Diciamo pure che la proposta, se di proposta si può parlare, implicita nella sua denuncia, contenga solo l'opportunità di documentare « la vita qual è » e di trarre dal documento tutte le indicazioni capaci di suscitare un'attenzione e un interesse, perché no, anche di tipo politico⁹, pur essendo sempre chiaro il programma dello scrittore di non « fare opera polemica ma opera d'arte ». La polemica c'è, perché è nel documento e nella denuncia, anche se è polemica di uno scrittore e non di un sociologo o di un economista o di un politico. Polemica proprio contro gli operatori economici del suo ceto e del suo rango, per l'offesa patente che recavano alla dignità della legge morale e della legge di natura.

Né possiamo immaginare e costruire per questo una maxideologia del Verga, perché ci basta, per capirlo, la sua intransigente opposizione alla pratica dell'usura, concorde in questo con le conclusioni di Franchetti e Sonnino, consapevole del danno che recava ai ceti sociali del mare e della campagna, pur nell'atto in cui ne propiziava e ne consentiva certi rilanci economici.

Nuoce al Verga, anche in questa sede, un certo naturalismo che mette in campo la natura e il suo fantomatico protagonismo storico, non alla maniera di Engels, per intenderci, ma con i criteri meccanicistici e deterministici del positivismo più arretrato. E nuoce pure, di riflesso, tutta l'ambiguità culturale che ne deriva, l'ambiguità propria dell'intellettuale specialmente meridionale e siciliano, che non ci stancheremo mai di ripetere. Sono, per taluni aspetti, e fino ad un certo punto, fatti della sua personalità empirica ed esistenziale, del suo comportamento di *homo oeconomicus*. E sono pure elementi con-

⁹ Si veda G. GIARRIZZO, nell'Intr. a G. Verga, *I Malavoglia*, cit.

tradditori delle sue astrazioni mentali, ideologiche. Dopo di che a noi interessa solo indagare come tutto questo trovi nella sua miracolosa scrittura letteraria una visualità artistica, un esito di immaginazione e di teatralità poetica. E basta. E allora ci si chiede, facendo nostra la suggestiva sottolineatura di Carlo Levi¹⁰ e mettendoci nell'ottica antropologica bachelardiana di quella che con Enzo Raimondi¹¹ possiamo chiamare la « metafora ontologica » del romanzo, perché e come il Verga abbia privilegiato e usato la notte, la lunga notte di Acì Trezza, per dare corpo ai suoi fantasmi e per teatralizzare i suoi messaggi.

In altre parole, l'universo reale, storico-politico, della narrazione e quindi il dramma dell'intellettuale Verga, preso tra i guasti siciliani del Dopopuntà e la sua ideologia borghese di agrario e nazionalista, si trasforma in universo simbolico che, se sono convincenti, come lo sono, le proposte metodologiche di Gilbert Durand¹², già da noi adottate e impiegate nell'analisi de *La roba*¹³, è quello del « regime notturno » dell'immaginario. Come se l'impatto cronotopico della strada con la casa, del tempo della mercanzia e dell'usura col tempo patriarcale del lavoro, avesse prodotto il primo fatto antropologicamente rilevante, sempre sul piano estetico, della caduta dei Malavoglia e anche di Acì Trezza, della loro discesa nella notte, dove, dopo il linguaggio negato di Petroni, è negata anche la luce ed è negato il colore. Addirittura, se la strada ne è responsabile, essa può apparire « l'asse discendente », il tubo freudiano entro il quale precipita la *libido* per fissarsi nel fondo. Diciamo che il fondo, nel quale straripa la notte, è la casa, dove l'intimità, tradizionale del suo ruolo, si moltiplica e s'intorbida, diviene luogo di difesa e di offesa, come lo è divenuta la strada, segno del nuovo progresso storico e spazio destinato al corrompersi dei rapporti umani, alla violenza e alla dannazione.

Infatti, l'Acì Trezza verghiana non è solo notturna per il suo

¹⁰ « Notturno è quel libro, pensavo scaldandomi al sole, tutto vi avviene nella sera, nell'ombra dei vicoli, nel nero della sciara, nella tempesta, nella notte; il mare non vi ha quasi altro colore che il nero, nero come la sciara, o il colore del piombo... »; C. LEVI, *Le parole sono pietre*, Torino, 1935, pp. 121-2.

¹¹ Sta in M. CORTI - C. SEGRE, *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, 1970, p. 73.

¹² *Le strutture antropologiche...*, p. 193 e ss.

¹³ *La Roba* di P. MAZZAMUTO, nel vol. *Novelle rusticane di Giovanni Verga (1883-1983)*, letture critiche a cura di C. Musumarra, Palermo, 1984, pp. 89-100.

ricorrente e intramontabile quotidiano, quello di don Franco che legge a lume di candela ¹⁴ (p. 23), dei suoi abitanti che si ritrovano « sotto il lampione » (p. 24), del telaio cui si lavora all'« olio di candela » (p. 25), del lavoro dei pescatori che ha inizio per 'Ntoni e chiunque altro che « ci volevano due ore per l'alba » e occorre la « lanterna » e il « mare » era tutto « scuro » (p. 62), della partenza dei carrettieri, come compare Alfio, che lasciano il paese « verso sera » (pp. 104-5), ma proprio nelle vicende specifiche che lo scrittore vuole trascrivere e raccontare come verifica della sua ideologia, come *exemplum* della crisi che ha travolto il Sud nell'atto stesso in cui lo ha promosso, che è l'aspetto antropologico del « raddoppiamento » proprio di ogni discesa, nella quale la profondità è pari all'ambiguità, alla sua duplice valenza di dolore e di speranza, di sconfitta e di utopia.

Il primo evento decisivo del romanzo ha come protagonista Bastianazzo, nel quale opera l'antifrasi della « doppia negazione eufemizzante » ¹⁵, del pescatore mangiato dai pesci, del divoratore divorato, e il tutto disegnato entro un paesaggio dominato dalla notte, se la Provvidenza, destinata al naufragio, con Bastianazzo dentro, esce « verso sera » (p. 20), dinanzi a una « montagna tutta nera di nubi » (p. 21), con un vento che « dopo la mezzanotte » « s'era messo a fare il diavolo » (p. 35), in un tempo in cui persino « il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda » (p. 35) e la sera era scesa « triste e fredda » (p. 39). Anche il coro degli acitrezzani che commentano è notturno, se le « parolacce » di don Silvestro, don Giammaria e don Franco « si sentono da un capo all'altro della piazza, allo scuro » (p. 30).

Anche gli altri eventi principali, con relativi protagonisti, appaiono collocati in questa bipolare pittura notturna dell'inversione eufemizzata. Lo stesso zio Crocifisso è un inghiottitore inghiottito, se succhia il sangue ai poveretti e alla fine la Vespa glielo succhia a lui; un suonatore suonato, se dopo tutte le beffe a danno degli sprovvediti debitori (beffa principe, quella dei lupini guasti) viene beffato con una serenata da baccanale, anche ad opera di coloro cui l'usuraio non ha voluto più prestare un soldo. Non diciamo di padron 'Ntoni,

¹⁴ Le citazioni dal testo mondadoriano, Milano, 1960.

¹⁵ G. DURAND, *Le strutture antropologiche...*, p. 207.

la cui inversione più caratterizzante è quella della sua saggezza che gli si ritorce contro, perché, convinto sempre di essere nel vero e nel giusto, non ne azzecca una, non indovina il tempo, quando va in mare la Provvidenza; si mette nel commercio, come se alzasse l'ingegno nel farlo, ma compra lupini guasti e destinati ai pesci, contraendo per giunta un debito, per il quale costringe la nuora alla rinuncia dell'ipoteca dotale, di cui godeva la casa del nespolo, che va a finire nelle mani dello strozzino.

Se l'alienazione è anche, o sopra tutto, nel ritorcersi sull'uomo di ciò che egli ha prodotto, essa prima ancora di manifestarsi pienamente, giusta le felici indicazioni di Nino Borsellino¹⁶, nel *Mastro don Gesualdo*, ha nel capolavoro del 1881 questa embrionale, ma indubbia, rivelazione.

Alienato, nel senso antropologico del "raddoppiamento eufemistico", è allora, sopra tutto, il giovane 'Ntoni, la cui vicenda, almeno quella della sua « mala sorte » (p. 161), è tutta calata nella notte. Del resto il suo fallimento è il fallimento della vicenda cardine del romanzo, se la fuga diviene amarissimo frustrato ritorno e se il ritorno diviene la lunga notte del vino e dell'imbroglio, del contrabbando e del delitto. Al ritorno dall'avventura dell'arricchimento, la nota del tempo (« di notte ») sembra tutt'uno con quella del risultato economico (« senza scarpe ») (p. 182); e così le successive coppie, si direbbe sinonimiche, di « sera » e « ubriaco » (p. 188), « notte » e « buono a nulla » (ib.) « notte » e « stanco morto » (p. 191), « notte » e non chiudere « occhio » (p. 201), « di notte » e « brutto affare » (p. 211), « di sera » e « piangendo » (p. 223), « era scuro » e « sulla porta » (p. 247), « piazza scura » e « Addio »; « paese tutto nero » e « in mezzo alla strada » (p. 248).

Una doppia sequenza che scandisce il significato perverso e alienante della notte, il quale coinvolge anche la vicenda di personaggi secondari, ma significativi, come compare Alfio, la cui partenza viene annunciata « verso sera » e accade nel cuore della notte, « prima di giorno » (pp. 104 e 106); o come Maruzza, che torna a casa « la sera » « stanca » (p. 164) e, quando si ammala, i suoi « occhi » sono colti « nel buio » « vuoti » e « le labbra nere al pari del carbone » (p. 167) ed è nel corso della « notte » che cessa di muoversi e allora

¹⁶ N. BORSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, 1982, pp. 97-106.

persino « l'alba » entra dalla finestra « pallida come la morte » (p. 168). Persino l'asino di compare Alfio, che gli era strumento di lavoro e di profitto, diviene strumento di alienazione (la partenza); e lo stesso movimento che aveva visto Maruzza come il provvido folletto della casa (« lesta lesta », p. 34; « ha lavorato » « come una povera formica », p. 163), le si ritorce nella immobilità notturna della malattia e della morte.

Ma giova ripetere che è proprio il centro del libro, la casa, quello che ci dà la misura piena della bivalenza antropologica della notte.

La casa è il naturale rifugio ai dolori che attraversano l'esistenza. Così ci mostra la stessa Longa (« corse subito a cacciarsi in cucina »), quando 'Ntoni partì soldato (p. 15); o se intona il rosario e gode nel « vederseli vicini » i figli e il suocero, « la sera, quando tutti i suoi erano in casa » (p. 150). La casa è il luogo nel quale ci si ripara dalle intemperie della natura, come durante le sere tristi e fredde, quando « piace vedersi fumare la pentola dinanzi » e « sentire le ciabatte della donna per la casa » (p. 39); è il costante punto di riferimento, la meta di tutti i ritorni (« È una bella cosa tornare a casa sua », p. 62) e la sede di tutti gli affetti e di tutti i valori, se è il solo spazio che non si vuole abbandonare (così padron 'Ntoni: « colla grazia di Dio, non ci manderanno più via dalla nostra casa », p. 80), considerata la sua antropologica natura uterina (« Casa mia, madre mia »), dove si compie e si santifica proprio il lavoro delle madri (« Tua madre l'ha fatto anche lei il suo dovere, povera femminuccia, nascosta fra quelle quattro mura », p. 163).

Ma la casa è pure il luogo nel quale penetrano i tenebrosi veleni della strada corrotta e corruttrice ed ecco la sua intima metamorfosi, il suo essere o il suo diventare, con straordinaria simultaneità, il luogo del lutto e delle lacrime, della rovina economica e della sventura familiare. Sin da quando vi si piange per la morte di Bastianazzo e vi cominciano i guai dei quali i Malavoglia soffriranno sino alla fine del romanzo (« Povera comare Maruzza! ora cominciano i guai per la sua casa! », p. 44). Perciò diventa « una casa che faceva acqua da tutte le parti » (p. 48) e la disgrazia fa sì che tutti vi si sentano « rovinati » e « soli » (p. 49) e, ogni giorno che passa, si vuoti sempre più (così Maruzza al figlio 'Ntoni: « Ora la casa va vuotandosi a poco a poco ») e, quando non c'è nessuno, divenga un luogo senza luce,

senza sole (« ora tanto se ne sono andati, ad uno ad uno, che non tornano più, e la camera è buia », p. 181).

Ci limitiamo a queste brevi riflessioni, convinti che sia valsa la pena di farle e di comunicarle, per la ragione e la speranza che un metodo per così dire più antropologico, nel leggere i testi verghiani, ci possa mettere dinnanzi a realtà fantastiche non sospettate prima, dinnanzi ad un immaginario più ricco di significati, sopra tutto di quelli dei quali l'immagine dello scrittore ha bisogno per esprimersi nella sua interezza e, perché no, per liberarsi definitivamente, se serve liberarsene, di quella ambiguità ideologica, della quale, anche da parte di chi scrive, è stato forse fin troppo caricato e responsabilizzato.

PIETRO MAZZAMUTO

Università di Palermo

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

IMMEDESIMAZIONE E STRANIAMENTO
IN VERGA E IN GALDÓS

(*Mastro-Don Gesualdo* e *Torquemada*: due romanzi dell'alienazione)

Fin dal primo momento, quando si trattò di definire lo stile vergiano in rapporto a quello dei romanzieri naturalisti francesi e soprattutto di Zola, l'attenzione dei critici (ma già dello stesso Verga) si rivolse al problema dell'impersonalità. Ed ecco allora sorgere delle incertezze non mai del tutto superate di fronte a un modo di raccontare che sembrava sovrapporre l'esigenza del massimo distacco e quella della massima immedesimazione, entrambe a loro volta convergenti nell'imprescindibile (e totale) eclissi del narratore.

Non sarà forse a questo punto superfluo ricordare certe affermazioni quanto mai esplicite dello scrittore circa la volontà — assunta a « ideale artistico » — di mettersi « nella pelle » dei personaggi.

« Sì, il mio ideale artistico è che l'autore s'immedesimi talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa [...] e parmi che non possa sussistere un momento l'illusione della completa immedesimazione col soggetto senza dare un'uniforme intonazione a tutta l'opera, senza eclissare completamente lo scrittore ¹. »

Affermazioni che coesistono con altre ugualmente esplicite quanto al desiderio di offrire una visione passionata e oggettiva della realtà « com'è stata, o come avrebbe dovuto essere », essendo il narratore uno « spettatore » estraneo alla scena, costretto (secondo quan-

¹ Lettera a Francesco Torraca del 12 maggio 1881, in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma, 1979, p. 87. Ma, a testimoniare la lunga fedeltà del Verga a tale principio, si veda anche la lettera a Édouard Rod del 14 luglio 1899, dove lo scrittore confessa: « Quanto a me, se dovessi fare a voi, *amico*, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: — che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto »; cfr. E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 108.

to si legge nella prefazione edita ai *Malavoglia*) « a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione », anche se questo 'trarsene fuori' avviene solo per « un istante » appunto, e si compie con un grande sforzo (« è già molto se [egli ci] riesce ») essendo pure l'artista coinvolto nella « fiumana » e quindi inabile a giudicarla.

Questo ambiguo flaubertismo del romanziere siciliano², reso ancora più problematico dalla concreta applicazione creativa dei suoi testi, ha dato luogo alla nota polemica sui *Malavoglia*, che, se per molti critici costituisce il vertice del verismo verghiano (tanto più perfetto quanto meno ortodosso) poi presto rientrato nella tradizione col *Mastro-Don Gesualdo*³, per altri sarebbe invece inferiore a questo secondo romanzo, il quale, lungi dal segnare l'inizio di una parabola di decadenza, rappresenterebbe appunto la cima della narrativa del Verga che con esso avrebbe superato il primitivo mimetismo impressionistico per approdare a una tecnica straniante, di grande pregnanza conoscitiva⁴; benché non manchino neppure coloro che negano l'esistenza di tale contrasto (almeno in termini così radicali) proprio sulla base della complessità che caratterizza, in ogni momento, lo stile — mai del tutto « immedesimato » né del tutto « straniante » — del nostro narratore⁵; uno stile che per essere definito ha

² A questo proposito mi rifaccio a quanto afferma Mario Pomilio nel suo *Dal Naturalismo al Verismo*, Liguori, Napoli, 1966: « Se lo stile di Flaubert è uno strumento per analizzare con fermezza l'animo dei suoi personaggi [...], lo stile del Verga è al contrario un partecipare, un immergersi interamente nell'animo delle sue creature » (p. 115).

³ Così ad esempio G. Devoto: « Basta leggere i primi due capitoli del *Mastro don Gesualdo* per vedere che il Verga, a otto anni di distanza, è rientrato in un alveo molto più normale, se non proprio più classico », cfr. *G. Verga e i « piani del racconto »* (1954), ora in *Itinerario stilistico*, F. Le Monnier, Firenze, 1975, p. 210; e nello stesso senso G. DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo*, Garzanti, Milano, 1976, p. 408.

⁴ È ben nota in questo senso la posizione di R. Luperini, per il quale « L'impersonalità non è ancora per il Verga dei *Malavoglia* approdo ad un punto di vista straniato di conoscenza e di demistificazione del reale, ma, al contrario, rinuncia al giudizio storico mediante l'annullamento del mondo rappresentato, volontaria chiusura 'fra due zolle', che induce l'orizzonte del narratore a coincidere con quello dei suoi personaggi pescatori » (*Pessimismo e Verismo in G. Verga*, Liviana, Padova, 1971², p. 144), mentre invece nel *Mastro don Gesualdo* il Verga sarebbe interessato dalla realtà « così com'è [...], egli non sente più il bisogno di idealizzarla romanticamente avendo trovato un punto di vista, ad essa interno, che gli consente di rappresentarla, — ed anche, in pari tempo, di interpretarla e di giudicarla » (ivi, p. 146).

⁵ Sarebbe il caso di Vitilio Masiello (specie nelle più recenti prese di posizione) il quale offre un punto di vista ben più sfumato di quello luperiniano, pur nella sostanziale affinità dell'approccio critico; cfr. ad es. *I miti e la storia. Saggi su Foscolo*

bisogno di formule paradossali quali quella di « partecipe distacco », adoperata da R. Luperini⁶, o quella coniata da V. Spinazzola — specularmente capovolta quasi a stabilire con essa un rapporto chiasmico — di « criticismo partecipe »⁷.

In questa sede, non sarà però mia intenzione affrontare ancora una volta il problema del rapporto fra *I Malavoglia* e il *Mastro-Don Gesualdo*, e tanto meno di “ risolvere ” il paradosso stilistico verghiano imponendogli una soluzione univoca, bensì di adoperare un nuovo reagente, diverso da quelli normalmente utilizzati quando si analizza il rapporto verismo/naturalismo, mettendo a confronto due romanzi tematicamente affini concepiti quasi simultaneamente dallo scrittore italiano e da quello spagnolo (d'altronde perfettamente coetanei e considerati quali i rappresentanti di un naturalismo eterodosso)⁸, al fine di trovare più precise (ma forse anche meno tecniche) giustificazioni delle diversissime modalità di stile cui la scuola naturalista diede luogo.

1. Si dà infatti il caso che Verga e Galdós, in date vicinissime, abbiano preso a pubblicare la storia di un uomo affetto dall'« avidità di ricchezza » (il *Mastro-Don Gesualdo* nel 1888, i romanzi di *Torquemada* nel 1889)⁹; coincidenza cronologica e tematica alla

e Verga, Liguori, Napoli, 1984 e la introduzione al volume da lui curato *Il punto su Verga*, Laterza, Bari, 1986; ma ancor più deciso sostenitore della sostanziale continuità verghiana è G. Baldi nel suo *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli, 1980. D'altronde occorre dire che la polemica intorno al rapporto fra immedesimazione e straniamento nei testi verghiani si trasferisce pure all'interno del *Mastro-Don Gesualdo*, da alcuni giudicato più straniante e da altri più immedesimato, se non addirittura diviso in due parti di cui la prima più critica e oggettivante e la seconda troppo empaticamente aderente al punto di vista di certi personaggi e in particolare del protagonista; ma riportarne qui i dati e le citazioni allungherebbe eccessivamente questa nota.

⁶ *Pessimismo...*, p. 149.

⁷ *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano, 1977, p. 269.

⁸ Si veda ad es., per il caso dello spagnolo W. T. PATTISON, *El Naturalismo español*, Gredos, Madrid, 1969. Ma, come Giuseppe Petronio ha messo giustamente in rilievo in questo stesso Congresso, il termine “ naturalismo ” è generale « e appunto perciò generico », sicché le varie manifestazioni nazionali (e personali) sarebbero eterodosse solo se rapportate a un modello particolare quale quello francese, o più precisamente zoliano.

⁹ È noto però che l'inizio della stesura del romanzo verghiano risale al 1881, anche se solo tra l'estate del 1887 e i primi mesi dell'anno seguente lo scrittore vi si dedicò totalmente. D'altronde la lunga vicenda redazionale dell'opera (pubblicata dapprima sulla « Nuova Antologia » dal 1° luglio al 16 dicembre 1888, e apparsa poi, profondamente mutata, in edizione definitiva presso Treves nel 1889) rende ancora

quale si aggiungono ben più vistose somiglianze dell'intreccio, se pensiamo che i due personaggi finiscono per sposare una nobildonna rovinata che muore di tisi, vedono frustrate le proprie speranze di avere come erede un "alter ego" capace di perpetuare il possesso dei beni accumulati (la figlia di Mastro-Don Gesualdo, oltre a essere sua solo di nome, ne diventa l'ennesima antagonista; mentre il figlio di Torquemada, invece di convertirsi — secondo il sogno di suo padre — in un genio dell'aritmetica e dell'economia, presto si rivelerà un vero e proprio mongoloide) e infine muoiono (in un enorme palazzo che li rende dei "forestieri" e dove regna lo sperpero) ad opera di un "pyloris cancer" che impedisce al malato di mangiare mentre lo fa afferrarsi con ancor maggiore accanimento al denaro.

Tali coincidenze sono tutt'altro che casuali e vanno ben al di là del terreno puramente anedddotico nella misura in cui convergono nel problema dell'alienazione, che è il nucleo strutturale di entrambi i romanzi.

Infatti, se l'avidità di ricchezza che costituisce la mania ossessiva dei due personaggi sfocia nel capovolgimento del loro sogno primitivo attraverso una catena retta — secondo il principio che sta alla base del naturalismo — dalla più matematica delle necessità, tale sconfitta dell'"eroe" si manifesta innanzitutto come una aberrante ma volontaria sottomissione della personalità dell'avaro alla logica astratta e inumana del guadagno.

Gesualdo e Torquemada vengono così a trovarsi imprigionati in un circolo vizioso che è la diretta conseguenza del loro desiderio di ricchezza nella misura in cui accrescere il proprio capitale comporta a un certo punto la necessità di compiere tutta una serie di scelte — la prima e fondamentale il matrimonio con una donna socialmente superiore e rovinata, appartenente a una classe improduttiva, la qua-

più difficile la possibilità di assegnare una data precisa e puntuale al romanzo. Quanto alla storia di Torquemada, essa si snoda in ben quattro diversi romanzi: *Torquemada en la boguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894), e *Torquemada y San Pedro* (1895). L'ampiezza dell'opera e dell'arco di tempo in cui fu scritta pone ovviamente grossi problemi esegetici di cui in questa sede farò astrazione al fine di garantire (evitando per quanto possibile il rischio di una semplificazione deformante) la purezza del confronto fra i romanzi dei due autori. Preciso fin d'ora che le citazioni verranno fatte rispettivamente, per il *Mastro-Don Gesualdo* e per i romanzi di *Torquemada*, sull'edizione mondadoriana curata da Carla Riccardi, e su quella delle *Obras Completas, Novelas*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1970. Il corsivo dei testi galdosiani appartiene all'autore, mentre quello dei testi tratti dal *Gesualdo* è mio.

le, oltre a garantire la nascita di un erede, dovrebbe aprire al plebeo arricchito le porte del suo mondo e quindi un campo ben più vasto per i propri movimenti affaristici — ma che si rivelano quasi subito paradossalmente antieconomiche.

Di tale circolo vizioso è causa e conseguenza la confusione, per così dire, semantica, che entrambi i personaggi creano tra la sfera degli affari e quella attinente a qualsiasi altro ambito della realtà umana; poiché è appunto questa confusione di sfere, sulla base della quale anche l'amore e la salute vengono visti come “negozi”, a ritorcersi nello stesso tempo sia contro il lato umano dell'avaro, sia contro quello più strettamente economico.

Ecco infatti Mastro-Don Gesualdo ragionare in termini di transazione economica per lamentarsi del suo matrimonio con Bianca Trao, propostogli dal canonico Lupi come un buon affare e rivelatosi perfettamente inutile — anzi controproducente — ai fini della sperata alleanza con i suoi nobili parenti: « tutti i negozi non riescono a un modo » (p. 149), oppure nel riferirsi alla malattia inguaribile della moglie:

Essa dopo il parto non s'era più rifatta in salute; anzi deperiva sempre più di giorno in giorno, rosa dal baco che s'era mangiati tutti i Trao, e figliuoli era certo che non ne faceva più. Un vero castigo di Dio, *un affare sbagliato*, sebbene il galantuomo avesse la prudenza di non lagnarsene neppure col canonico che gliela aveva propposto. [...]. *Nulla, nulla gli aveva fruttato quel matrimonio*; né la dote, né il figlio maschio, né l'aiuto del parentado, e neppure ciò che gli dava prima Diodata, un momento di svago, un'ora di buonumore, come il bicchiere di vino a un pover'uomo che ha lavorato tutto il giorno, là! Neppur quello! (p. 215).

e infine allorché si porrà il problema di evitare un matrimonio svantaggioso alla figlia:

Il mondo è una manica di ladri... Tutti che fanno: levati di lì e dammi il fatto tuo... ognuno cerca il suo guadagno... Vedi, vedi... te lo dico?... Se tu non avessi nulla, nessuno ti secherebbe... *È un negozio, capisci?* [...]. Ma chi ha giudizio, dall'altra parte, deve badare ai suoi interessi. (p. 258)

per proporgliene uno teoricamente vantaggioso, proprio perché non fondato sull'amore, il quale avrà effetti altrettanto rovinosi di quelli

che si volevano evitare, essendo la ricchezza acquisita il talismano che trasforma chi la possiede — costituitosi in oggetto economico — in preda della cupidigia altrui:

Aveva voluto che la sua figliuola imparasse tutto ciò che insegnavano a scuola, perché era ricca, e un giorno o l'altro avrebbe fatto un matrimonio vantaggioso. Ma appunto perché era ricca tanta gente ci avrebbe fatti i suoi disegni. (p. 239)

Ecco perché lo scacco dell'avaro (o se vogliamo dell'accumulatore di ricchezza) avrà la sua sintesi emblematica nel contrasto fra denaro e salute (vale a dire fra valore di scambio quale mediazione astratta della realtà e realtà concretamente godibile) allorché, nonostante la sostituzione semantica che fa apparire ogni cosa come un "negozio" (« Non è un negozio da farsi a occhi chiusi — dirà il malato di fronte alla prospettiva di sottomettersi a un intervento chirurgico —. Voglio vederci chiaro nel mio affare... », p. 336), sarà evidente che il denaro, dopo essersi reso autonomo nei confronti dei beni con esso acquistati — sottraendone ogni individualità significativa nella misura in cui ne è il solo comune denominatore e ne garantisce il possesso —, si rivela appunto incapace di restituire loro la concretezza perduta: « I denari! — esclamerà Mastro-Don Gesualdo — [...]. A che mi servono... se non posso comprare neanche la salute? » (p. 333).

Ora, nel caso di Torquemada, non solo troviamo questa medesima "alienazione" semantica in virtù della quale la prospettiva economica, diventata totalitaria, svuota di significato ogni ambito della realtà umana, ma tale processo vi raggiunge un'ampiezza assoluta ignota al personaggio verghiano. Se infatti l'avaro spagnolo è incapace di vedere nei beni acquistati altro che il loro valore di scambio, al punto che le opere d'arte di cui è costretto a circondarsi per motivi di prestigio sociale gli appaiono come altrettante « azioni e obbligazioni » (« ya podían llover sobre su casa todos los Masaccios del mundo, que él los pondría sobre su cabeza, mirando al negocio, que no al arte. [...]. Veía los cuadros como acciones u obligaciones de poderosas y bien administradas sociedades, de fácil y ventajosa cotización en todos los mercados del orbe », p. 1556), tale monomania raggiungerà il suo apice allorché, arrivato alle soglie della morte, e messo dal suo confessore di fronte al « negozio del alma »,

l'avaro non saprà distinguerlo, neanche in questo caso estremo, da una normale transazione commerciale:

Negocio del alma, por decirlo así... Aludo a la entidad que llamamos ánima, que suponemos que es *un capital cuantioso y pingüe, el primero de los capitales*. (p. 1589)

Equivoco sulla base del quale Torquemada costruirà un edificio lessicale perfettamente coerente, ma appunto anfibologico, mercé al quale la parola « conversione » (religiosa o finanziaria?) da esso pronunciata nell'istante del trapasso, ne renderà enigmatico il destino finale:

El pobre Tacaño se despidió de este mundo diciendo con voz muy perceptible:

— Conversión. [...].

— ¡Ha dicho *conversión!* — observó la monjita con alegría, cruzando la manos — Ha querido decir que se convierte, que...

Palpando la frente del muerto, Gamborena daba fríamente esta respuesta:

— ¡Conversión! ¿Es la de su alma o la de la Deuda? (p. 1627)

2. Certamente, la prospettiva di Mastro-Don Gesualdo non permette di arrivare a una situazione così equivoca dal punto di vista linguistico. Egli è infatti un capitalista molto meno "puro" di Torquemada proprio perché l'equivalenza sentimenti-interessi su cui si fonda il meccanismo della sua alienazione, nasconde pur sempre un contrasto insanabile di cui il personaggio ha, specie in certi momenti, piena coscienza; il che gli garantisce la conservazione di un codice (fondato sul "dover essere") stabile, seppur sistematicamente tradito. Per contro, l'avaro galdosiano si identifica appieno con la sua natura di *homo oeconomicus* grazie al fatto che la sua avidità di ricchezza non usa — come invece succede nel caso di quello verghiano — alcuna mediazione ("la roba", anzi la terra o i sentimenti), ma si manifesta sotto la forma più genuina e più astratta del denaro. Il personaggio di Verga vive insomma una doppia contraddizione: da una parte tra i sentimenti e l'interesse, dall'altra tra la logica del guadagno e il suo prezzo antieconomico. Che la catastrofe finale derivi nel contempo da una legge di necessità capitalistica in virtù della quale si stabilisce una proporzione diretta fra accumulazione e spreco (facendo sì che il mezzo si ritorca contro il fine), e dall'infrazione

della legge naturale dei sentimenti ad opera del meccanismo economico (facendo sì che il fine si ritorca contro il mezzo), costituisce infatti la radice del dramma gesualdesco, mentre il dilemma di Torquemada, avendone eliminato (almeno in termini di struttura) il fattore “sentimenti”, si presenta allo stato puro, vale a dire come una contraddizione interna alla stessa legge economica.

Tant'è vero che il matrimonio di Torquemada con la nobile Fidela, nonché non implicare alcuna rinuncia ad antichi affetti, gli permetterà anzi di accrescere il proprio capitale al di là di ogni previsione, seppure esigendone nello stesso tempo il più doloroso dei sacrifici: la rinuncia appunto all'usura, e la sua sostituzione con lo sperpero.

A questo punto però, la dialettica accumulazione/spreco comporta a sua volta l'alienazione dell'intera personalità dell'avaro (e non già, come nel caso di Mastro-Don Gesualdo, dei soli suoi sentimenti), il quale deve sostituire all'antica condizione di usuraio — sua seconda natura — quella di un moderno capitalista, colto e munificente, costretto a praticare sistematicamente lo spreco come una violenza inflitta al “vero” io tanto più necessaria allorché le spese indesiderate servono ad acquistare nuovi capitali: « Ganará usted dinares » — è infatti l'argomento utilizzato dalla cognata di Torquemada ogni volta che deve convincerlo a fare una spesa a prima vista improduttiva.

La catena di rinunce accettata dall'avaro approda così all'abbandono dell'ultimo residuo della sua attività usuraia cui l'implacabile educatrice contrappone i « negocios limpios »; e seppure le proposte della nobildonna — dal punto di vista della vittima — gli « sacan las entrañas », essa si farà forte del suo ruolo di oggettiva collaboratrice economica (« yo miro por sus intereses más que usted mismo ». p. 1483) rivelando in questo modo che il conflitto tra i due avversari non è che l'estrinsecazione dello sdoppiamento interno al protagonista, diviso fra il suo « bello ideal » da usuraio (« Su bello ideal era emplear de nuevo sus considerables ganancias, reservando sólo una parte mínima para el gasto diario. Ver entrar el dinero a carretadas y verle salir a espuestas le taladraba el corazón y le llenaba la cabeza de pensamientos sombríos y pesimistas », p. 1490) e la realtà della logica economica cui lo mette di fronte — onde difendere l'operato della propria sorella — sua moglie:

— Sabe más que nosotros, querido Tor, y lo mejor es dejarla hacer lo que quiera, *Para tus mismos negocios te conviene respirar una atmósfera de esplendidez*. Con franqueza, Tor: ¿Habrias ganado lo que has ganado viviendo como un miserable en la calle de San Blas? ¡Si cada duro que te gasta mi hermana es para traerte luego veinte! (p. 1490)

Ecco dunque Torquemada sottomettersi non solo ai continui sacrifici crematistici impostigli con argomenti quanto mai convincenti, ma anche alla trasformazione sistematica, ad essi connessa, della propria personalità, e in particolare del proprio linguaggio.

L'educazione linguistica dell'avarò galdosiano rappresenta infatti il *leitmotiv* di tutto il romanzo nella misura in cui racchiude emblematicamente il processo di alienazione della personalità torquemadesca, rozza, anzi volgare e sordida, ma a suo modo "naturale".

Tale processo però, proprio perché artificiale, sarà necessariamente imperfetto: l'apprendista stregone imparerà a modo di un pappagallo la nuova lingua, convertendola in un frasario svuotato di senso (« — 'El círculo de mis ideas' — dijo Torquemada recogiendo con avidez la frase, que le pareció bonita y quedó encasillada en su archivo de locuciones — [...]. Cada uno en su círculo y Dios en el de todos », pp. 1462-1463), ma sotto questa fragile vernice resterà latente il vecchio linguaggio, pronto a riaffiorare in tutta la sua crudezza non appena l'avarò perderà il controllo di sé, sicché in realtà entrambi i linguaggi finiranno per coesistere, sovrapposti e intrecciati, in modo tale da costituire un gergo ibrido (volgare e pedantesco, colloquiale e burocratico, pedestre e ampoloso) di cui basterà offrire un breve saggio:

— No pongo en duda su *distinguiduría* [...]; pero *Profeso el principio* de que cada *quisque* debe comer en su casa. (p. 1462)

Questo disagio linguistico, che non solo nega al personaggio ogni spontaneità, ma lo converte in una specie di robot mal congegnato, diventa anche per lo stesso avarò la prova più evidente della propria dissociazione al punto da fargli agognare un ritorno ai tempi duri della sua carriera, diventati retrospettivamente un'età aurea (« Llamó buenos tiempos — dirà qualche volta — aquellos en que tenía menos cónquibus que ahora, en que sudaba hiel y vinagre para

ganarlo », p. 1548) onde abbandonarsi di nuovo al culto del risparmio, ma anche al fine di recuperare l'antica personalità indivisa (« Allí — proseguirà infatti — penaba también; pero tenía ratos de *estar conmigo en mí* »).

Tale nostalgica aspirazione (d'altronde pur essa disumana e affatto interna alla meccanica del guadagno, poiché quello che si agogna è il ritorno allo stadio iniziale del processo di accumulazione: l'usura appunto, che ne è la premessa) dimostrerà però tutto il suo carattere irrealizzabile allorché Torquemada colpito ormai dal cancro, farà una gita al suo vecchio quartiere nella speranza di recuperare, con i cibi di una volta, la capacità di digerire, mentre, non solo l'assurda scorpacciata fattavi gli provocherà un aggravamento del male, ma la confusione mentale generata dalla colica, invece di fargli riacquistare la personalità primitiva, ne sancirà l'inestricabile commistione con la seconda e artificiale.

In questo modo la conclusione del romanzo riproduce il circolo vizioso da cui era partito, mettendoci dinanzi, non già, come succede nel caso del *Mastro-Don Gesualdo*, al trionfo (seppure tragico e negativo) della morte sull'alienazione, bensì a una vera e propria apoteosi della follia economica del personaggio sulla verità.

3. Ecco perché, di fronte a un simile *totalitarismo* dell'alienazione, non si può dare né immedesimazione né pietà. Tant'è vero che Galdós vi adopera una tecnica diametralmente diversa da quella verghiana, lontanissima cioè da ogni partecipazione, ma lontana anche dal principio di « impersonalità » considerato dallo scrittore siciliano *conditio sine qua non* del verismo.

Galdós si serve infatti di un narratore che adopera tutti i procedimenti rifiutati dal Verga: la « descrizione », lo « studio », il « profilo »¹⁰, eppure questo narratore, che mantiene la propria onniscienza lungo tutto il romanzo (per quanto tale onniscienza sia appunto interna all'orizzonte conoscitivo dei personaggi), la perde improvvisamente alla fine, di fronte all'irrisolta anfibiaologia — anzi al

¹⁰ « No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste* [...] rinunciando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio il profilo [...] il profilo, la descrizione, la *presentazione*, altro che sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa e insopportabile come sembrano oggi le tirate e i soliloqui sulla scena... ». (Lettera a Felice Cameróni, in *Lettere sparse...*, p. 109).

trionfo del *calembour* — con cui si congeda l'avaro nel suo ultimo *exploit* linguistico, dichiarandosi incapace di tradurre le parole dell'agonizzante, ma insinuando pure la mancanza d'interesse del problema:

El profano, deteniéndose medroso ante el velo impenetrable que oculta el más temido y al propio tiempo el más hermoso misterio de la existencia humana, se abstiene de expresar un fallo que sería irrespetuoso y se limita a decir:

— Bien pudo Torquemada salvarse.

— Bien pudo condenarse.

Pero no afirma ni una cosa ni otra... ¡Cuidado! (p. 1627)

Così facendo, l'onnipresenza (anzi l'invadenza) del narratore, lungi dall'essere garanzia di un giudizio critico dell'autore, diventa *skaz* comicamente straniante, un procedimento cioè per sminuire l'importanza e l'attendibilità di quanto si racconta, spesso facendo ricorso all'iperbole e in generale a uno stile declamatorio e solenne in netto contrasto con il contenuto cui viene applicato¹¹:

Voy a contar — è l'*incipit* da finto dicitore con cui Galdós apre la sua storia — cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas [...]. Voy a contar cómo vino el fiero sayón a ser víctima; cómo los odios que provocó se le volvieron lástima, y las nubes de maldiciones arrojaron sobre él lluvia de piedad; caso patético, caso muy ejemplar, señores, digno de contarse para enseñanza de todos, aviso de condenados y escarmiento de inquisidores. (p. 1338)

Tale procedimento però si complica con altre tecniche quali l'effetto di straniamento reciproco (con la conseguente neutralizzazione pure reciproca) dei punti di vista in collisione: da una parte quello di Torquemada, sempre attento al guadagno e al risparmio, dall'altra quello dei suoi nobili parenti, attenti a soddisfare le esigenze di prestigio anche sociale mediante spese improduttive. Infatti, se è vero che la prospettiva utilitaristica dell'avaro (dal momento che le formule colte imparate a malapena mostrano, grazie al margine di ina-

¹¹ Per questo problema cfr. ad es. M. BAQUERO GOYANES, *Perpsectivismo irónico en Galdós*, in « Cuadernos Hispanoamericanos », 84, ora in AA. VV., *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 121-142 e A. SANCHEZ BARBUDO, *Torquemada y la muerte*, in « Anales Galdosianos », 2 (1967).

deguatezza contestuale con cui il neofita le impiega, la loro natura eufemistica e ridondante) svela la vuotaggine di una civiltà tutta esteriore:

Pero — si lamenterà ad esempio Torquemada del suo apprendistato — le faltaba esa multitud de conocimientos elementales que posee toda persona que anda por el mundo con levita y sombrero, algo de historia [...], algo de física, por los menos lo bastante para poder decir *la gravedad de los cuerpos* cuando se cae una silla, o *la evaporación de los líquidos* cuando se seca el suelo. (p. 1473).

non è meno vero che questa prospettiva viene a sua volta squalificata dall'unanimità delle opinioni ad essa contrarie, assunte aprioristicamente a "buon senso"; mentre d'altra parte le ribellioni dell'allunno — improntate a un realismo da Sancho Panza che dovrebbe contrapporsi al finto chisciottismo delle classi alte spagnole — non solo appaiono inficiate dalle sue dubbie motivazioni (poiché la "vittima" è pur sempre e solo un avarissimo usuraio), ma vengono presentate nel modo più assurdo e più grottesco sì da eliminarne qualsiasi pregnanza critica; ecco ad esempio Torquemada elogiare le presunte delizie dell'estate a Madrid, con « sus calles asoleadas, y sus paseos polvorosos » (p. 1497) allorché la moglie e la cognata lo costringono a sottomettersi alla moda delle vacanze in riviera di goldoniana memoria, oppure contrapporre ai sarti di lusso, quelli « que vuelven la ropa del revés » (p. 1508).

Nel totale relativismo risultante dall'assenza di ogni parametro oggettivo (di quell'implicito "dover essere" che garantisce nelle opere del Verga l'estrinsecazione della verità), la figura meno attendibile è proprio quella del protagonista (del personaggio cioè col cui conflitto il lettore sarebbe maggiormente portato a identificarsi); ed è soprattutto il suo linguaggio artificiale — doppiamente svuotato rispetto alla sua utilizzazione già ben poco credibile da parte di coloro che lo adoperano come prima lingua — ad agire in modo straniante nei confronti della sua storia, impedendo qualsiasi empatia con le emozioni torquemadesche, espresse sistematicamente in un codice inadeguato. Basterà così a volte la semplice aggiunta di un intempestivo "per così dire" a creare un effetto di anticlimax in situazioni che avrebbero potuto essere drammatiche (« no me queda duda de que usted se ha vuelto loca, *por decirlo así* », scatterà ad esempio l'avarò

in una delle sue ribellioni contro la cognata, [p. 1477]) oppure la presenza di termini e locuzioni ricavati dal gergo parlamentare per privare di ogni verosimiglianza il dolore confessato dall'avarò nei momenti di maggiore abbandono:

Estimulado por la paz silenciosa de su albergue, y más aún por algo que bullía en su alma, sintió el tacaño en *aquel momento histórico*, un grande anhelo de espontanearse, de revelar todo su interior [...]. Contóle, pues, Torquemada el conflicto en que se veía de tener que *hacerce* con un palacio y la mar de pinturas antiguas, *diseminando* el dinero y privándose del gusto inefable de amontonar sus ganancias para poder reunir un capital fabuloso, que era su *desideratum*, su *bello ideal* y su *dogma*. (pp. 1538-1539)

In questo modo il dilemma che lo accomuna a Mastro-Don Gesualdo si riduce a proporzioni minime stabilendo un abisso fra i due eroi e fra i due romanzi per misurare il quale basterà riportare un frammento del monologo interiore del personaggio verghiano allorché constata lo sfacelo della propria fortuna:

Quella povera Canziria che era costata tante fatiche a don Gesualdo, tante privazioni, dove aveva sentito la prima volta il rimescolio di mettere nella terra i piedi di padrone! Donninga per cui si era tirato addosso l'odio di tutto il paese! le buone terre dell'Alia che aveva covato dieci anni cogli occhi, sera e mattina, le buone terre al sole, senza un sasso, e sciolte così che le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse e calde al pari della carne viva... Tutto, tutto se ne andava in quella cancrena! (p. 280)

4. Non possiamo però con questo dire che nel romanzo del Verga vi sia un'accettazione mimeticamente acritica dell'operato gesualdesco, il quale appare contrassegnato da scelte oggettivamente ingiuste che rappresentano un tradimento sia dei propri sentimenti e dei propri principi (in particolare l'abbandono di Diodata, la donna cui era affezionato, e dei figli avuti da lei onde concludere un matrimonio ritenuto vantaggioso) sia di quelli della figlia legittima, costretta a rinunciare al suo amore per Corrado La Gurna e a sposare per motivi di interesse il duca di Leyra che oltre a renderla infelice ne dissesterà il patrimonio. Ma tali scelte, se da un lato vengono viste attraverso la sottile regia del narratore come vere e proprie ingiustizie, dall'altro vengono giustificate — rendendo così possibile il

compatimento del colpevole — da una legge di necessità tragicamente accettata dal personaggio sulla base del principio economico assunto a guida del proprio e dell'altrui agire come una specie di fato piuttosto che come una mania o un proposito deliberato.

Ecco ad esempio la descrizione del conflitto familiare nato dalla scoperta della relazione clandestina fra Isabella e il La Gurna, dove al discorso indiretto libero che mima i pensieri del protagonista si mischiano interventi del narratore il quale ora compatisce il « pover'uomo », ora la ragazza « disgraziata », giustapponendo al dolore del « padrone » quello delle sue vittime:

Adesso, in mezzo a tanti guai e grattacapi, gli toccava pure dover sorvegliare la figliuola e quell'assassino di Corrado La Gurna che la Cirmena per dispetto gli metteva tra i piedi, lì in paese, a spese sue. Doveva tenere gli occhi aperti su ciascuno che andava e veniva, sulle serve, sui fogli di carta che mancavano, sulla figliuola la quale aveva l'aria di chi ne cova una grossa, pallida, allampanata... *Ci si struggeva l'anima la disgraziata!* [...]. Era un tanghero lui, ma non era un minchione come i fratelli Trao. Teneva ogni cosa sotto chiave; non lasciava passare un baiocco che potesse aiutare a fargli tradimento. *Era un cane alla catena anche lui, pover'uomo.* Infine per togliersi da quell'inferno si decise a mettere Isabella in convento, lì al Collegio di Maria, come quando era bambina, *carcerata! Sua moglie ebbe un bel piangere e disperarsi. Il padrone era lui!* (pp. 262-263)

Tale giustapposizione — nata dalla distribuzione equitativa della sofferenza — è complicata dallo sdoppiamento del protagonista in carnefice e vittima di se stesso (« padrone » e « cane alla catena », prigioniero insomma di una logica pur volontariamente accettata), sicché lo strazio della moglie e della figlia si ritorce contro chi ne è la causa immediata generandone un riflesso speculare, e non si saprebbe dire fino a che punto certe esclamazioni di compatimento nei confronti della figlia — « disgraziata! », « carcerata! » — non debbano essere attribuite anche a Don Gesualdo, il quale, in questo caso sarebbe una sorta di autonarratore, sdoppiato cioè in *attore* e *adolorato*, ma impotente, *contemplatore* del proprio agire.

La tragicità cui dà dunque luogo il conflitto gesualdesco nasce appunto da questa sua natura sdoppiata derivante dalla non completa identificazione dell'avarico con il suo ruolo di *homo oeconomicus*,

che lascia in piedi — a livello di istinto — il sistema dei valori umani trasgredito nei fatti, laddove per Torquemada il problema si riduce al dilemma strettamente economico, altrove enunciato, secondo cui per guadagnare di più occorre spendere di più. Anzi, potremmo pure dire che nel caso di Don Gesualdo persino l'economia resti un fatto sentimentale essendo "la roba" il più carnale dei suoi amori al punto da porsi come barriera fra lui e la moglie o la figlia dalle quali egli pretende prima di tutto che esso venga condiviso, mentre a sua volta anche il possesso della roba apparirà ai suoi occhi legato inscindibilmente al possesso dell'affetto altrui (« Congiuravano tutti quanti contro di lui, *per rubargli la figliuola e la roba*, come se lui l'avesse rubata agli altri », p. 264), sicché tra la sfera dei sentimenti e quella dell'interesse si stabilisce un rapporto di interdipendenza speculare ai limiti della tautologia.

5. Ecco perché, messi di fronte alla stessa malattia, i due personaggi reagiranno diversamente. O piuttosto la malattia assumerà una funzione opposta nei due romanzi.

Mentre nel caso di Mastro-Don Gesualdo essa rappresenta da una parte l'estrinsecazione del conflitto che lo dilania (« Poi spiegava di dove gli era venuto questo male: Sono stati i dispiaceri!... i bocconi amari!... ne ho avuti tanti! Vedete, me n'è rimasto il lievito qui dentro! », p. 347), dall'altra è la cartina di tornasole per dimostrare fino a che punto il denaro rappresenti qualche cosa di assolutamente alieno alla vita di cui sembrava essere il perfetto sostituto e il magico talismano; fino a che punto anzi tra la funzione del denaro come mediatore del possesso e il suo potere alienante esista un rapporto di causa-effetto:

Ognuno cerca il suo guadagno — dirà alla figlia per convincerla a rinunciare al La Gurna, mettendola di fronte al mefistofelico patto che sorregge una società tutta economica — [...] chi ha giudizio [...] deve badare ai suoi interessi... Vedi come son sciocchi quelli che piangono e si disperano?... (p. 258)

Tale consapevolezza si acuirà man mano che la malattia farà i suoi progressi: se infatti prima l'interesse appariva a Don Gesualdo come l'equivalente della felicità (o almeno come il suo passaporto), ora gli si rivelerà come un'arma a doppio taglio che toglie i beni

acquistati per mezzo suo: « Sapeva che la roba, ahimé, mette l'inferno anche tra padre e figli » (p. 347), penserà mentre cerca « d'ingraziarsi la figliuola » appunto coi denari.

Nella disincantata constatazione del personaggio, costretto a riacquistare l'affetto della figlia attraverso la stessa mediazione che gliela rende estranea (ripercorrendo, e quindi ripetendo, à rebours il meccanismo alienante) diventa ormai esplicita la natura labirintica della legge economica che nega — senza mai ricomporlo in una sintesi — lo stesso dualismo (interesse/sentimenti) su cui si fonda:

Tale e quale sua madre — penserà nel cozzare contro l'ostinato ermetismo di Isabella che rende impossibile la comunicazione fra padre e figlia. — Così il pesco non s'innesta all'ulivo, — tante punture di spillo; la stessa cattiva sorte che gli aveva attossicato sempre ogni cosa giorno per giorno; la stessa guerra implacabile ch'era stato obbligato a combattere sempre contro tutto e contro tutti; e lo feriva sin lì, nell'amore della sua creatura. Stava zitto, non lagnavasi, perché non era un minchione e non voleva far ridere i nemici; ma intanto gli tornavano in mente le parole di suo padre, gli stessi rancori, le stesse gelosie. *Poi rifletteva che ciascuno al mondo cerca il suo interesse, e va per la sua via. Così aveva fatto lui con suo padre, così faceva sua figlia. Così dev'essere.* Si metteva il cuore in pace, ma gli restava sempre una spina in cuore. Tutto ciò che aveva fatto e che faceva per la sua figliuola l'allontanava appunto da lui. (p. 219)

Questa accettazione (mai però totale, se gli resta « una spina » nel cuore che pur cerca di mettersi in pace col fatalistico « così dev'essere ») del proprio destino come parte di un destino universale, spiega il silenzio finale del personaggio, che è infatti il segno della massima acquiescenza di fronte a una realtà rivelatasi *totalitaria*, ma anche — se interpretata tale constatazione in termini di “ dover essere ” — come il massimo dei rifiuti possibili (« E volse le spalle, tal quale suo padre [...] poi, se veniva gente, stava zitto », p. 351).

Ma è appunto questo suo stesso capire l'assolutezza della propria e dell'altrui alienazione a renderlo ancora umano. Ed è un risultato conseguito dal Verga grazie al fatto che l'alienazione gesualdesca viene in fin dei conti proiettata fuori del soggetto, sicché il personaggio, pur avendo confuso i beni col loro possesso, e quindi il suo essere con la condizione di proprietario, invece di smarrire la propria coscienza, perderà solo “ la roba ”, vale a dire il suo *doppio*.

Tant'è vero che a un certo punto l'io autentico ricomparirà, nella visione allucinata del malato, a condannare, nella veste di giudice impietoso, la condotta dell'io alienato:

Ci aveva ancora dello stomaco per chiudervi dentro i suoi guai e le sue disgrazie, senza farne parte agli amici, per divertirli. Si buttò a giacere sul letto, e rimase solo al buio coi suoi malanni, soffocando i lamenti, mandando giù le amarezze che ogni ricordo gli faceva salire in gola. D'una cosa sola non si dava pace, che avrebbe potuto crepare lì dove era, senza che sua figlia ne sapesse nulla. Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, *un altro se stesso che affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno*, che gli sputavano in faccia: Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti sta! (p. 327).

Di questo Gesualdo sdoppiato non rimarrà che la maschera deformata dalla prospettiva alienante delle sue più genuine creature: i servi, cioè il prodotto rovesciato del possesso nella misura in cui essi agiscono nell'immenso palazzo del duca di Leyra — dove il bifolco arricchito si sente un "forestiero" —, quali i sacerdoti del rito della ricchezza resasi ormai del tutto indipendente dal proprio artefice. E si capisce bene la lunga conquista verghiana del finale più adatto alla storia, perché solo i servi — i veri figli dell'alienazione gesualdesca — che profanano la camera del morto senza sospettarne minimamente la tragedia mentre si aggirano per la stanza da veri signori, (« in manica di camicia e con la pipa in bocca ») — potevano rendere immediatamente visibile la distanza abissale venutasi a creare fra il "padrone" e la "roba".

Un finale da contrappasso, insomma, ben diverso da quello con cui si chiude la storia di Torquemada: vera e propria vittoria della follia sulla verità (nata dalla totale perdita di una coscienza giudicante) e quindi anche sul narratore onnisciente che vi rimane impigliato, mentre il narratore del romanzo verghiano, per quanto impersonale ed "eclissato", poggia in realtà su un sostrato semantico (che è quanto a dire su un sistema di valori) ben fermo e fundamentalmente univoco.

L'impersonalità verghiana nasce infatti — com'è stato spesso detto — non tanto dall'abdicazione del giudizio da parte dello scrittore quanto — e questo forse si dice meno sovente — da una con-

sapevolezza, oserei dire altrettanto tragica di quella di Mastro-Don Gesualdo, del fatto che nella realtà descritta (e nei personaggi più problematici) coesistono e s'intrecciano il torto e la ragione perché la « fiumana del progresso » non consente appunto una distribuzione stabile dei ruoli, bensì lo scambio perpetuo delle parti in virtù del quale i vincitori di oggi saranno i vinti di domani (una condizione che a volte — come nel caso di Mastro-Don Gesualdo — si dà simultaneamente).

Di fronte a questa natura paradossale della cosa giudicata lo spettatore non potrà che adottare quale unico criterio di verità appunto la commistione dell'innocenza e della colpa (col conseguente intrecciarsi di immedesimazione e straniamento), poiché gli uomini, spinti dalla legge di necessità (principio irrinunciabile del naturalismo, condiviso — ma con ben diversi gradi e implicazioni — dallo scrittore italiano e da quello spagnolo) non sono dunque che minimamente responsabili del proprio agire. Il mondo verghiano insomma è reso innocente, pur nel suo carattere infernale, dal meccanismo deterministico di cui è preda, ed ecco perché di fronte ad esso la sola condanna possibile può essere pronunciata nei confronti della « fiumana », che è poi un colpevole quanto mai astratto e impersonale e quindi praticamente impermeabile a ogni etica, sicché il giudizio appena nato rimbalza contro chi lo emette trasformandosi in silenzio o tutt'al più in quella dimostrazione di fatalistico rimpianto riassunta nel programmatico « Che peccato! » della prima prefazione ai *Malavoglia*¹². E ciò, non v'è dubbio, avvicina enormemente lo scrittore ai suoi personaggi, anzi lo converte nel personaggio più emblematico della storia che racconta. Tant'è vero che il ciclo incompiuto dei « Vinti » avrebbe dovuto concludersi appunto con un metaromanzo: *L'uomo di lusso*, vale a dire l'artista, o forse meglio l'intellettuale, « il quale — leggiamo nella prima prefazione ai *Malavoglia* — riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto ». Che è, sì, un programma di « identificazione tragica »¹³ col proprio contenuto narrativo, ma da intendersi nel senso di una *rinuncia tragica* a giudicare la non meno tragica impossibilità di scelta etica, la

¹² Ora pubblicato da F. BRANCIFORTI, *Le prefazioni dei « Malavoglia »*, in « Annali della Fondazione Verga », 1 (1984), 7-39.

¹³ La definizione appartiene a G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 425.

fatalità dei misfatti pur riconosciuti come tali, e del male dilagante di cui ognuno — ma soprattutto lo « spettatore » che ne riflette la totalità e quindi viene consunto dallo sforzo realizzato per assorbirne e neutralizzarne mediante la pietà le insanabili contraddizioni — è fattore e vittima nello stesso tempo¹⁴.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ

Universidad de Extremadura

¹⁴ Che, come giustamente afferma G. Barberi Squarotti, nel Verga «l'impersonalità si unisca con il patetico», (cfr. *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo, 1982, p. 207) ha dunque cause ben profonde e complesse ed è per questo che — l'ha chiarito G. Petronio — il lirismo verghiano, anziché venir meno alla «volontà del 'vero'», ne rafforza la potenza (cfr. *Appunti per uno studio del naturalismo in Italia*, in «Problemi», 66 (1983), 53).

MARIELLA MUSCARIELLO

UN INTELLETTUALE VERGHIANO: IL TOPOS
DEL MEDICO NELLA NARRATIVA DI GIOVANNI VERGA

Il percorso stratificato compiuto da Giovanni Verga nei territori della rappresentazione sembrò a qualcuno potersi ridurre alla sperimentazione delle possibilità narrative di due temi ricorrenti, l'amore e la roba, antitetici per scriversi l'uno sul diagramma del *dispendio*, l'altro su quello dell'*accumulo*. Ma il lusso sfrenato del discorso amoroso e la parsimonia calcolata del discorso economico¹ diventano, nella transcodificazione letteraria verghiana, figura « bifronte » di un unico fascio di significati: la passione². Dunque Verga fu scrittore di passioni, di quelle disposizioni emozionali « nelle quali si verifica un *coinvolgimento di tutta la personalità* », una intensificazione del desiderio³. Lo dichiarava esplicitamente nell'introduzione all'*Amante di Gramigna*, là dove scriveva: « Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico »⁴. È l'individuazione di una porzione di letteratura post-unitaria, quella psicologico-scientifica d'impianto positivista⁵, che Verga praticò, sintetizzandone il programma estetico e conoscitivo

¹ Cfr. R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 1979, pp. 83-84.

² Cfr. S. BRIOSI, *Il rifiuto inutile. Interpretazione del romanzo italiano da Verga a Gadda*, CELUC, Milano, 1971, pp. 32-33.

³ A. HELLER, *Teoria dei sentimenti*, trad. it. di V. Franco, Editori Riuniti, Roma, 1980, p. 135.

⁴ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*. « A Salvatore Farina », in *Tutte le novelle*, vol. I, Mondadori, Milano, 1973, p. 200.

⁵ C. A. MADRIGNANI, *L'altro Verga*, introduzione a G. VERGA, *Drammi intimi*, Sellerio, Palermo, 1979, p. X.

nell'elaborazione progettuale di una « scienza del cuore umano »⁶. Ma lo studio delle passioni — la scienza, cioè, del cuore umano — Verga l'aveva intrapreso, con un linguaggio impacciato e con esiti modesti, sin dai romanzi fiorentini e milanesi, per tornarci frequentemente, a riprova di una produzione che si distingue per i forti richiami interni, per l'oscillazione tra sperimentazione del nuovo e repentini ritorni al già detto.

In *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros*, storie di passioni vissute o immaginate, l'intrigo, esaurendosi nel racconto di una condizione patologica del personaggio — il mal d'amore come ossessione —, assumeva l'andamento del referto di una malattia che degenerava, fatalmente, in esiti letali. Si comprende allora come il *medico* sia, nel dizionario dei personaggi verghiani, un *topos* frequente, anche se sottoposto alle variazioni del « punto di vista » dell'autore, oscillante tra alternanza o sovrapposizione di codice romantico e codice positivista. Ma una lettura specificamente angolata dei testi può rilevare che nella stagione fiorentino-milaneese è proprio nel *medico* che si situa « l'angolo di ripresa, il centro narrativo, il punto ottico in cui si pone il narratore per raccontare la sua storia »⁷, che questo *topos* è il luogo dal quale Verga dispone, manovra e spesso giudica gli eventi e che, di conseguenza e per proprietà transitiva, il *medico* è un *intellettuale*, essendo la sua funzione nel testo quella di dichiarare, dietro la maschera professionale, la visione del mondo di chi scrive.

Intendiamo verificare questo assunto di partenza e le sue probabili variazioni su di un campione della vasta produzione verghiana: i romanzi fiorentini e milanesi, i *Drammi intimi*, il *Mastro don Gesualdo*⁸, tre testi o gruppi di testi rappresentativi dell'itinerario dell'autore per essere romanzi e novelle, peraltro collocati nelle fasi di esordio e di epilogo di un percorso che si è già definito non rettilineo, nel quale i *Drammi*, pubblicati in volume nel 1884, sono come un richiamo interno, altrettanti segni dell'affezione di Verga per certi

⁶ G. VERGA, *L'amante di Gramigna...*, p. 200.

⁷ R. BOURNEUF - R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, trad. ital. di O. Galdenzi, Einaudi, Torino, 1976, p. 77.

⁸ Per i *Drammi intimi* si è adoperata l'edizione citata; per *Una peccatrice**, *Storia di una capinera***, *Eva***, *Tigre reale***, *Eros***, *Mastro don Gesualdo**** si è adoperata l'edizione G. VERGA, *Tutti i romanzi*, voll. 3, a cura di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze, 1983.

temi caratteristici del racconto « mondano », quando scrivere era, per il giovane letterato in trasferta, una « necessità »⁹.

Dietro questo « stilema » — del medico e della malattia — si intravedono la scrittura romantica della follia e la scrittura naturalistica dell'ereditarietà e della fisiologia, sicché se tra il primo ed il secondo tempo della storia verghiana si stabilisce un rapporto metaforico come tra « diagnosi di un male e vagheggiata terapia »¹⁰, è possibile allora applicare a questo atto del raccontare in continuità ed intermittenza quello che Claude Bernard indicava come comportamento tipico del medico « chiamato presso un malato: fare successivamente la *diagnosi*, la *prognosi* e la *terapia* della malattia »¹¹. Diverso, rispetto al metodo sperimentale, è l'uso che Verga fa della temporalità, convertendo in sincronia la successione diacronica delle fasi per cui i due punti di vista, quello romantico e quello positivista, si intrecciano sin da *Una peccatrice*, a conferma che « il peccato di gioventù » — la storia di Pietro Brusio e Narcisa Valderi — conteneva già in sé i « presagi » del suo autore, della sua biografia intellettuale insieme all'oroscopo delle sue vicende personali¹².

In *Una peccatrice* Raimondo Angiolini, « laureato in medicina da quasi due anni » (p. 443), compare nella prima pagina della prefazione al romanzo, affacciandosi dalle tendine di seta nera del « calesse signorile » che scorta il convoglio funebre con il quale Narcisa Valderi esce dalle scene del racconto e della vita: occupa, quindi, uno dei luoghi dell'« intimo » — la carrozza — che carica il suo personaggio del duplice attributo di medico e di amico. Dal punto di vista funzionale questo sdoppiamento e/o interazione serve a « temperare affettivamente l'asetticità della descrizione clinica », « giustifica appieno l'intervento della taratura emotiva »¹³, dà senso, cioè, al linguaggio ora passionale ora fisiologico con cui Angiolini cerca di sintetizzare agli amici increduli la « storia dell'amore onnipotente » tra Brusio e la contessa di Prato: « La sua malattia fu brevissima; — ri-

⁹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano, 1976, pp. 89-238.

¹⁰ V. MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari, 1970, p. 67.

¹¹ C. BERNARD, *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*, trad. ital. di F. Ghirelli, Universale Economica, Milano, 1951, vol. II, p. 163.

¹² Cfr. G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, Mondadori, Milano, 1982, pp. 207-221.

¹³ A. CAVALLI PASINI, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Pàtron, Bologna, 1982, p. 40.

spose Raimondo, — è morta per Pietro Brusio » (p. 444) e subito dopo, nel tentativo di spiegare meglio e diversamente l'accaduto: « Nessuno, fuori di me e dell'amico mio Brusio, e forse egli meno di me, potrà mai arrivare a conoscere per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri (Angiolini nella sua qualità di medico diceva *esseri*) si sono incontrati ed hanno finito per assorbire l'uno la vitalità dell'altro. Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano » (pp. 444-445)¹⁴. È un'ammissione di superiorità dell'immaginazione rispetto alla scienza, del sentire rispetto al comprendere, subito contraddetta dallo scambio che avviene tra Angiolini e Verga, tra il medico e l'artista: il primo, garante della veridicità della storia per esserne stato testimone e partecipe, delega al secondo il compito di riscrivere la « nuda narrazione » del referto medico in romanzo, assumendo però su di sé il punto di vista dell'autore, accettando a sua volta, da parte di uno scrittore che non riesce ancora o non intende essere fuori del racconto, il mandato di presenziare allo sviluppo degli avvenimenti. Allo stesso modo nella descrizione « fisiognomica » di Pietro e di Raimondo, necessaria a motivare l'intrigo, a provocare « entropia » nella statica degli elementi denotativi, Verga avverte il lettore che Angiolini è « uno di quei caratteri che non servono sovente ad altro che a far spiccare una individualità superiore [quella di Brusio, precedentemente disegnata] a cui si accompagnano, di cui sentono e subiscono l'influenza come un satellite », che « ha però il merito di essere come il compimento del carattere infiammabile, sovente del soverchio, del suo amico » (p. 449). Alla « superiorità d'ingegno » di Pietro si contrappone la « maturità di giudizio » di Raimondo, un'abitudine al « ragionare » che ribalta infine le posizioni facendo sì che « l'ardente carattere dell'amico suo subisca a sua volta l'influenza della pacata indole di lui » (p. 449). È l'individuazione di una dicotomia tra temperamento artistico e temperamento realistico e rispettivi codici estetico-comportamentali, ma anche di una fusione dei contrari che

¹⁴ O ancora: « Angiolini, malgrado il suo scetticismo di medico, volse uno sguardo alla bara, posta fra quattro ceri, nel mezzo della chiesa, mentre il prete celebrava la messa. — Comprendete benissimo, amici miei, che questo non è il luogo, né l'ora » (*Una peccatrice*, p. 445).

scrive, nella sfera psico-fisica degli attanti, il « sintetismo », uno dei caratteri costitutivi dell'estetica romantica¹⁵.

Ma questo personaggio da contraltare e da schermo quale posizione assume nei confronti dell'intreccio di sensazioni ed avvenimenti che costituiscono l'ordito narrativo di *Una peccatrice*? È, senza dubbio, un *osservatore*. Lo sguardo, il vedere o il non vedere sono il comportamento tipico di Angiolini, quello con il quale più frequentemente il medico assiste ad una storia di amore e morte che non gli appartiene completamente perché il « carattere conciliativo », l'assenza d'« infiammabilità », lo mantengono necessariamente ai margini di un campo di azione e di percezione che è altro da sé. Così, nei primi incontri con la contessa torinese per i viali del Labirinto, le battute che si scambiano Pietro e Raimondo in proposito, cristallizzano due opposti punti di vista: immaginativo ed estetico quello di Brusio, per il quale la bellezza della sconosciuta risiede tutta nel gioco artificioso di belletti e di specchi dai quali una donna esce « silfide... maga... sirena » (p. 454); concreto e scettico quello dell'amico, che rifiuta lo specchio in quanto simulazione, alterazione di una realtà che « veduta dappresso non è bella » (p. 453) e che « guarda » Brusio, ormai catturato dall'immaginazione amorosa « di uno sguardo scrutatore e quasi beffardo » (p. 461). Se è vero che « l'innamorato è dunque artista e il suo mondo è effettivamente un mondo alla rovescia, poiché ogni immagine vi ha la sua propria fine (niente al di là dell'immagine) »¹⁶, allora si comprende come Pietro, delirante sul ciglio di un marciapiedi, veda Narcisa oltre le tende del suo balcone, mentre Raimondo abbia difficoltà a discernere persone e movimenti e debba far ricorso all'« occhietto », ad un mezzo meccanico che accorci le distanze tra l'occhio e l'immagine:

Guarda!... guarda anche tu! — disse egli con la voce stridente ed interrotta del delirante o del pazzo. E si alzò, come se avesse voluto elevarsi sino al verone per meglio osservare.

— Io non vedo niente, mormorò Raimondo che si fregava gli occhi inutilmente.

Pietro, senza rispondergli, gli porse la busta del suo occhietto.

¹⁵ Cfr. T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, trad. ital. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano, 1984, pp. 239-44.

¹⁶ R. BARTHES, *Frammenti...*, p. 106.

to che trasse dalla saccoccia del soprabito. [...]

Coll'aiuto dell'occhialeto Raimondo vide la contessa [...] (pp. 472-473).

Mentre lo sguardo amoroso « appartiene ad una metafisica radicale delle apparenze [...] è il risultato [...] di un cerimoniale del corpo i cui segni gravitano irresistibilmente gli uni sugli altri: fa parte di una strategia della *parure*, di una operazione cosmetica »¹⁷, è dunque fatto, esso stesso, di segni intemporalmente duali, è medium privilegiato della manipolazione e della seduzione, lo sguardo clinico, come colpo d'occhio che sorvola il campo del corpo, « va [...] al di là di ciò che vede », non è ingannato dalle forme immediate del sensibile, le attraversa per demistificarle, è uno sguardo che osserva e che non immagina, che dunque vede per « sapere » e non per « sentire », non è un linguaggio del corpo ma un silenzio su di un corpo che parla attraverso « sintomi » successivi¹⁸.

Nelle sequenze drammatiche dell'agonia della contessa di Prato, suicida per amore, « la fisionomia di Narcisa si animava come se contemplasse deliziose visioni che il suo occhio sbarrato e fisso poteva vedere soltanto » (p. 546), mentre Angiolini « con un solo sguardo [...] vide di che si trattava, e senza perder tempo in domande inutili, corse a lei, distesa sul divano, e le prese il polso » (p. 545)¹⁹: una riprova della diversità d'uso e funzione dello sguardo passionale e di quello medico, dello sguardo del cuore e della mente. Il coma di Narcisa consente a Verga l'impiego di un frigido lessico specialistico (regione epigastrica, emetico, pulsazioni, spasimo) come segno di adesione ad una moda per la quale la scienza faceva irruzione negli spazi dell'arte, anche se quest'ultima conserva, a chiusura del romanzo, un ruolo privilegiato, di sostegno alla medicina che ammette, di fronte alla morte, i propri limiti:

¹⁷ P. MAGLI, *Corpo e linguaggio*, Editoriale l'Espresso, Milano, 1980, p. 160.

¹⁸ Cfr. M. FOUCAULT, *La nascita della clinica*, trad. ital. di A. Fontana, Einaudi, Torino, 1969, pp. 126-143.

¹⁹ O ancora: « Pietro rimaneva, com'ella l'aveva attirato rovesciandolo nella sua caduta, ancora avvinchiato a quel corpo per tre quarti cadavere, e che aveva tuttavia i suoi ultimi moti convulsivi, gli estremi sforzi dei suoi rantoli, la disperata tensione della pupilla per lui; egli era come affascinato da quell'orribile spettacolo che impetrava le lagrime nel suo occhio ardente e dilatato quasi al pari di quello di lei », mentre: « Appena il medico, colla mano sul petto di lei a numerare i battiti del cuore, poté discernere il punto in cui il sonno del veleno si mischiò al sonno della morte » (*Una peccatrice*, p. 548).

Tutt'a un tratto Raimondo corse al pianoforte, come cedendo ad un'ultima e subitanea ispirazione; lo trascinò sulle sue carrucole sino al canapé dov'era sdraiata l'agonizzante; sollevò questa fra le sue braccia, perché le braccia di lei potessero ancora circondare il collo di Pietro che non volevano abbandonare; e disse a Brusio che sembrava istupidito:

— Non c'è più che un miracolo che possa prevenire la coma, che possa salvarla: bisogna prolungare questo delirio per dare il tempo di operare all'infuso di caffè... Suonale quello che vuole... Ci son dei casi in cui la scienza bisogna che ricorra all'arte o al caso (pp. 546-547).

A livello di tecnica enunciativa del romanzo, le parti immediatamente precedenti il suicidio della protagonista registrano uno spostamento della voce narrativa che passa dall'autore a Pietro ed a Narcisa, i quali scrivono a Raimondo Angiolini, da opposte angolazioni, il farsi ed il disfarsi della passione. L'autore, esterno al racconto, avverte l'inadeguatezza del linguaggio al sentimento: cede dunque la parola ai protagonisti ed alla forma epistolare monodica, la più consona all'espansione dell'intimo, rientrando, però, nella storia dietro la figura silenziosa del medico-destinatario delle lettere. Una lettura attenta di queste avverte che al registro della confidenza, pertinente al ruolo di Angiolini-amico, si intreccia il registro del resoconto di patologie — per difetto e per eccesso di passione — pertinente al ruolo di Angiolini-medico. Termini come « sogno febbricitante », « brividi di piacere », « pulsazioni violente delle arterie », « follia » e soprattutto « agonia »²⁰ connotano *Una peccatrice* come racconto di una malattia e la figura del medico come *topos*, nel cui spazio « estetismo » e « scientificità » fondano in embrione la doppia semantica della visione verghiana.

La monodia epistolare, saggiata in chiusura di *Una peccatrice*, diviene la tecnica di scrittura con cui Maria, protagonista di *Storia di una capinera*, scrive di sé all'amica Marianna, destinataria assente per tutto il testo. Dunque « suite ad una voce »²¹ con assenza totale di contatto con il proprio interlocutore, una forma che ben si accorda ad una situazione, quella di un « desiderio senza oggetto », per

²⁰ Cfr. *Una peccatrice*, pp. 531, 534, 547.

²¹ J. ROUSSET, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, trad. ital. di F. Giaccone, Einaudi, Torino, 1962, p. 92.

la quale la passione finisce per contare più dell'amante. Sorta di diario intimo che registra maniacalmente la linea ascensionale di una attrazione che diventa follia, *Storia di una capinera* dilata lo spazio della malattia, relega la figura del medico ad un ruolo minimo ed accessorio²², focalizza sulla protagonista l'acquisizione verghiana di un iato tra vissuto e percepito per il quale suor Maria, costretta a rimanere confinata nei limiti dello struggimento senza superare le frontiere del possesso, mantiene inalterata la propria capacità trasfigurante del reale, preliminare all'essere della passione²³. Il codice religioso sotteso al dramma della capinera invita a rileggere la malattia come peccato, il diario intimo come confessione, per cui il prete che con l'amica Marianna è l'unico altro testimone dell'infrazione amorosa, sembra svolgere per l'educanda la funzione di un medico chiamato ad assistere un ammalato:

Mi sono confessata. Ho detto tutto! tutto! Quel buon padre ha avuto compassione del mio povero cuore malato. Mi ha confortato, mi ha consigliato, mi ha aiutato a strapparmi il demone dal seno (p. 51)²⁴.

Maria, identificata nella prefazione al romanzo in « una povera capinera chiusa in gabbia [...] timida, triste, malaticcia » (p. 3)²⁵,

²² « Non morirò! Il medico dice che sto meglio... » (*Storia di una capinera*, p. 65); « Tu sai quanto abbia dovuto pregare il medico e l'abbadessa perché mi fosse concessa codesta grazia. Ieri finalmente il buon dottore mi permise di uscire dall'infermeria » (p. 66); « Ieri venne il medico per me. Perché lo chiamarono? Mi guardava, mi guardava in un modo singolare... Mi tastò il polso... Io sto bene; io non mi sento nulla... Mi fece mille domande che non capii... Che vuol dire questo? Che cosa vogliono da me? Mi guardano a vista; mi tengono in disparte... » (p. 81). È da notare come il racconto di una monacazione forzata ammetta tra gli spazi "clinici" l'infermeria, un'ulteriore chiusura per la protagonista al mondo esterno.

²³ Cfr. M. MUSCARIELLO, *Alcune considerazioni su un trascurato romanzo verghiano*, in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli », V (1974-75), pp. 307-319.

²⁴ Per un riscontro dell'identificazione del confessore con il medico e viceversa, si legga questo brano tratto da L. CAPUANA, *Giacinta*, Editori Riuniti, Roma, 1980: « — Aveva, certamente, la scusa di visitare tutti i giorni il conte ammalato [...] Ella li aveva sorpresi parecchie volte, Giacinta e lui, che conversavano nel salotto, intimamente. Anzi, Giacinta un giorno, quasi per scusarsi, le aveva detto: "È il mio confessore, un confessore troppo severo!" ». Sia. Ma quel confessore biondo e giovane non poteva garbare a Gerace [...] Il Follini, invece, studiava Giacinta [...] Gli interessava per il suo libro *Fisiologia e patologia delle passioni* a cui lavorava da due anni. Perciò, quando gli capitava, mettevasi a interrogare destramente Giacinta, a confessarla, com'ella diceva » (pp. 111-112).

²⁵ Maria e la sua storia possono in parte essere confrontate con la protagonista

possiede un linguaggio di comunicazione con gli animali — ai quali l'accomuna il bisogno d'affetto, l'istintività, l'umore regolato sui paesaggi naturali e sul succedersi delle stagioni — per i quali svolge, a sua volta, una funzione clinica:

Ma intanto non ti ho detto ancora che ho un bell'uccelletto [...] La sua storia è un po' triste, è vero, dappprincipio. Mio padre me lo portò un giorno avvolto nel fazzoletto; e il fazzoletto era macchiato di sangue! [...] Lavai la ferita del meschinello, ma non sperai che campasse. Invece eccolo lì che saltella e fa il chiasso! Qualche volta il poverino si duole ancora della sua ferita e viene a rannicchiarsi nel mio grembo pigolando e strascinando la sua aluccia, come se volesse narrarmi il suo guaio (p. 11);

o ancora:

Il povero *Vigilante* s'ebbe un cattivo colpo di bastone dal ca-
staldo, ed è venuto strillando a narrarmi il suo guaio (p. 16).

La malattia che è, in questo caso, una « febbre del cervello » (p. 79), che muta Maria da « uccelletto spaventato persino dai curiosi che stanno ad osservarlo » (p. 19) a « lupa » (p. 36), trasforma quindi un sentire timido e guardingo in passionalità impudente, è un discorso della follia affidato ad uno stile iperbolico, amplificato, colmo di esclamazioni, interrogazioni « altrettanti indizi di una forte partecipazione soggettiva, come se il locutore, incapace di controllare l'esplosione delle grida e delle pulsioni, abbandonasse il suo testo all'improvvisazione di una genesi perturbata »²⁶.

Attraverso le lettere la protagonista fornisce, dapprima e inconsapevolmente, dati fatti indicazioni che costituiscono l'origine dello squilibrio futuro, il quadro eziologico per dirla in termini medici — il destino di reclusa, la conoscenza della libertà e di Nino —, analizza poi la sua patologia fintanto che è confinata nei limiti di una logica e di una referenzialità evenemenziale — i tentativi di spiegarsi i suoi sentimenti ed i comportamenti dell'altro — giungen-

ed il racconto de *Il canarino del n. 15*, una novella di *Per le vie*, ora in G. VERGA, *Tutte le novelle*, cit., vol. I, pp. 361-368.

²⁶ M. JEANNERET, *La scrittura romantica della follia. Il caso Nerval*, trad. ital. di P. Sodo, Liguori, Napoli, 1984, p. 37. Si confronti *Storia di una capinera*, alle pp. 79-83.

do, infine, alla spettacolarizzazione della forza disgregante di un pensiero allucinato che sostituisce fantasmi alla realtà. Se è così allora Maria è anche medico di sé stessa, incerto tra l'adozione del metodo degli « alienisti » che proprio grazie all'eziologia cercano di ridimensionare, di dipanare il mistero della follia, e quello degli organicisti, per i quali la « follia corrisponde ad una turba localizzabile a livello somatico »²⁷. Ai primi turbamenti, quando la malattia non ha ancora compiuto il suo percorso — dal cuore, al corpo, alla mente — Maria, infatti, scrive:

Qual mistero c'è dentro di noi, Marianna? Avrei dovuto essere così allegra in quel giorno in cui tutti lo erano! Non saprei spiegare a me stessa codesta stranezza. Sarà forse un cervellino strambo il mio, cui meglio conviensi la quiete del chiostro, e che qui trovai fuori di posto, agitato, inquieto, ed anche un poco pazzo (p. 20).

E poco dopo:

Se fossi malata, Marianna? Ti confesso all'orecchio che quasi quasi vorrei esser malata, perché allora tutta codesta noia, tutta codesta stanchezza dell'anima avrebbe un motivo e non mi spaventerebbe (p. 21).

Anche in *Eva*, storia scapigliata di amore e tisi — una malattia con forti accenti di attualità — il medico fa brevi e poco rilevanti apparizioni nel racconto: c'è *il dottore dal cappello bianco* che presiede al duello tra Lanti ed il conte Silvani, un medico di provincia, trapiantato anch'esso a Firenze, che ha quindi assunto i codici mondani della cavalleria, distinguendosi per *osservazione* ed *azione*, i due comportamenti successivi e tipici della professione che svolge²⁸; c'è il medico di campagna, una comparsa nelle scene finali del ro-

²⁷ Cfr. M. JEANNERET, *La scrittura romantica...*, pp. 14-16.

²⁸ « Il dottore dal cappello bianco s'inginocchiò presso del conte, mentre uno dei suoi secondi gli teneva il capo sui ginocchi, e gli aprì la camicia. La ferita non doveva essere grave; era appena visibile, fra la terza e la quarta costola, e mandava pochissimo sangue. Sembrava davvero una cosa da nulla. Il dottore non ci gettò che una sola occhiata, quindi rialzandosi vivamente, con quell'accento che hanno soltanto i medici in certe occasioni: — La carrozza! ordinò, presto, la carrozza! » (*Eva*, p. 163); già in *Una peccatrice*: « Con un solo sguardo egli [Raimondo] vide di che si trattava, e senza perder tempo in domande inutili, corse a lei, distesa sul divano, e le prese il polso » (p. 545).

manzo. È invece Verga, qui personaggio-narratore impegnato, con il protagonista Enrico Lanti, in un dialogo che è insieme rievocazione di un dramma sentimentale già vissuto ma non ancora esaurito e scontro di punti di vista sulle nozioni di arte e di amore, ad essere individuato dal proprio interlocutore come possibile diagnosta di una malattia dell'ideale e della volontà:

Dimmi, — soggiunse dopo una breve esitazione, piantandomi in volto due occhi luccicanti come quelli di un pazzo, — voglio domandarte a te che ti occupi di coteste orribili malattie... Dimmi come possano farsi di tali cose per una donna che si disprezza, che si odia... (p. 98).

E come un medico Verga è silenzioso prima di emettere la sua diagnosi:

- Che cosa mi rispondi? domandò sorpreso del mio silenzio.
- Che hai veramente il cuore ammalato (p. 100).

D'altra parte nel descrivere Lanti incontrato tra la folla chiassosa e mascherata del Carnevale, il personaggio-narratore usa, come referenti, " sintomi " fisici, altrettanti segni della condizione patologica del protagonista:

Avevo visto un volto pallidissimo, assai magro, con gli occhi luccicanti come per febbre, e incavernati in un'orbita accerchiata di livido, con certi baffetti biondi appena visibili, e le labbra pallide (p. 95)²⁹.

Le norme romantico-scagliate « di un'utilizzazione provocatoriamente retorica della tematica del patologico, venata talora da una presunzione di interpretazione morale e religiosa del male come " punizione " e comunque indirizzata verso esiti patetici »³⁰ vengono rispettate rigorosamente nella schermaglia verbale tra Lanti, sventurato bohémien, e Verga, costretto a conoscere « la scienza del nul-

²⁹ E ancora: « Allorché fummo in carrozza, m'accorsi che Enrico tremava come chi è colto dal ribrezzo della febbre. Volli dargli il mio paletò: lo rifiutò.

— Non occorre; mi disse, fa caldo.

— Hai la febbre!

— Lo so. Son parecchi mesi che l'ho tutte le sere... Passerà. » (*Eva*, p. 161).

³⁰ A. CAVALLI PASINI, *La scienza...*, p. 32.

la »³¹, osservando da *medico*, e perciò da intellettuale, e più da vicino, gli esiti letali della malattia dell'arte, perdente in una « società di Banche e di Imprese industriali »:

— Anche tu hai la malattia dell'arte?

— La malattia?

— Vuoi chiamarla follia? diss'egli collo stesso sorriso amaro. Non discutiamo sulle parole: è una malattia del cervello o del cuore, non mi picco gran fatto di fisiologia — ma so ch'è un gran malanno... Vedi, non son più *badduzza*,... ed ho la febbre.

[...]

Tutt'a un tratto egli mi domandò bruscamente:

— Andrai in Sicilia?

— Forse.

— Conosci la mia famiglia?

— No.

— La conoscerai, soggiunse; — son brava gente; non son signori, ma potrai stringer loro la mano francamente [...] in caso di disgrazia non dire come son morto... La mia povera mamma piangerebbe anche la perdita dell'anima mia... Di' che son morto di tifo, di miliare, in una buona casa — ché in Sicilia l'idea dell'ospedale stringe il cuore — e che sono stato assistito dagli amici sino all'ultimo momento... (p. 96).

La contrapposizione tra metropoli e provincia, tra passione ed affetti familiari, già intravista in *Una peccatrice*³², fa prepotentemente irruzione sulla scena del racconto di *Eva* e la Sicilia, secondo polo di questa dicotomia, è indicata da Verga come possibile terapia alla « febbre del cervello o del cuore »³³:

— [...] Non credo più nell'arte, non credo più nella vita, di cui posso contare i giorni che ancora mi rimangono, non credo più nell'amore... e son geloso! [...]

— Ma la tua famiglia? gli dissi.

³¹ « E lasciando più libero varco alla sua amarezza mormorò: — Non c'è altro di vero che le modificazioni dei nostri nervi o la temperatura del nostro sangue.

— La tua scienza è desolante! E la scienza del nulla!

— È vero! » (*Eva*, p. 101).

Si noti l'uso del lessico scientifico come linguaggio del contro-ideale che tenta di ridurre passione ed emozioni ad alterazioni del soma.

³² Già in *Una peccatrice* la madre di Brusio funge da contraltare a Narcisa.

³³ Raccontando a Verga il vissuto con Eva, Enrico afferma: « Ero malato, non è vero? Avevo un'orribile malattia di cervello o di cuore! Ero pazzo! Non ero io! » (*Eva*, p. 125).

Non rispose. Poscia, dopo un lungo silenzio e asciugandosi gli occhi:

— È il solo dolore che mi rimanga!

— Potrebbe anche essere un conforto, e tale da compensarti ampiamente (p. 157).

L'epilogo della « passione maledetta » di Enrico per Eva si svolge proprio nei luoghi alternativi alla mondanità, a Sant'Agata li Battiati, dove Enrico sta morendo, circondato dalla famiglia: al suo capezzale un *medico di campagna*, nella cui scienza il moribondo ripone ben poche speranze³⁴, e Verga, amico e *medico di città*³⁵, con il quale è possibile parlare della “ vera ” malattia — il bisogno dell'arte e dell'amore benché menzogne — di cui la tisi non è che dolorosa metafora.

Il consuntivo di *Eva* sta dunque tutto nel considerare amore, arte e scienza stessa come altrettante imposture³⁶. Sembra quasi che Verga in questa storia, ulteriore variante del racconto elementare di amore e morte, abbia sviluppato in romanzo quanto, pressoché contemporaneamente, Dossi scriveva in *Ritratti umani. Dal calamajo di un medico*³⁷, poi sintetizzato in questa *nota azzurra*: « Nel vol. 2° dei *Ritratti umani (Dal calamajo di un medico)* scrivo che fra Medicina e Letteratura corse sempre amicizia. Infatti hanno un punto significantissimo di congiunzione: la menzogna. E mentono entrambe, la prima per far del bene, l'altra per far del bello »³⁸.

Sulla base, dunque, di questa contro-illusione, dell'osservazione dello stato delle cose, fattasi ravvicinata a Milano, luogo dell'integrazione verghiana alla società della cultura, nascono *Tigre reale* ed *Eros*,

³⁴ Cfr. *Eva*, pp. 165 e 170.

³⁵ Si leggano le descrizioni cliniche di Verga di fronte ad Enrico agonizzante: « Si vedeva diggià il cadavere: il naso affilato, le labbra sottili e pallide, l'occhio incavernato [...] tutta la sua epidermide era riarso, e l'anelito frequente ed affannoso gli si sprigionava dal petto come un sibilo » (*Eva*, p. 164); « Quali occhi! Le palpebre nerastre si affondavano nell'occhiaja incavata [...] nell'impeto della tosse tutto quel poco sangue che gli rimaneva sembrava aver corso, con rossori fuggitivi, sulla mortale pallidezza delle sue gote; poi quella pallidezza si era fatta più mortale ancora » (*Eva*, p. 165).

³⁶ « Il mondo! Che cos'è? Quali sono i suoi diritti? e non mentisce? o non s'inganna? e non è ipocrita? o non ha altra scienza che quella di negare? — e quell'altra di biasimare? » (*Eva*, p. 168).

³⁷ Si confronti l'introduzione all'edizione Sommaruga, Roma, 1883, p. 8.

³⁸ C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano, 1964, vol. II, nota 5064, p. 694

due romanzi di cui si suppone intrecciata la composizione. Se a livello di intreccio, di tipologia del personaggio e di istanza narrativa è possibile rilevare alcune evidenti variazioni dal modello di scrittura impiegato nei romanzi precedenti, ma anche scarti minimi tra un testo e l'altro, tali da consentire la « posterità almeno ideale di *Eros* », se l'ironia come risultante dello smascheramento delle « frenesie » romantiche è il linguaggio comune a queste due ultime prove metropolitane³⁹, allora anche il *topos* del medico, i segni di una commistione tra scienza e arte subiranno in entrambi i testi una diversa connotazione.

I temperamenti di Giorgio La Ferlita e di Nata — protagonisti, in *Tigre reale*, di una storia d'amore la cui attendibilità narrativa oltre che esistenziale è più volte insidiata dalla visione ormai disincantata di chi scrive — sono descritti minuziosamente perché si comprenda la nascita e l'evoluzione della passione: « Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche » (p. 182).

Verga, qui personaggio « di comodo » che appare « a intermitenze » per dire io⁴⁰, aspira a scrivere il romanzo dei temperamenti, orientandosi secondo la dottrina di Taine a considerare « la vita come dominata dalle fatalità fisiologiche e dalle influenze dell'ambiente »⁴¹. È un'opzione questa che segnala in *Tigre reale* e poi anche in *Eros* una variazione o amplificazione dei codici di riferimento nello studio dell'« ignota intimità » che, sotto l'urgenza dei « valori sociali », non si limita più a scandagliare il « privato » nel campo semantico della percezione individuale e sentimentale. Come il modello duale, attivo fino ad *Eva*, si sdoppia in *Tigre reale* nelle storie contigue e parallele di Giorgio e Nata e di Erminia e Carlo, allo stesso modo lo sguardo medico, *medium* cognitivo « epocale », si sdoppia nel personaggio Verga e nel dottor Rendona accomunati, nelle loro apparizioni nel testo, da una prassi comportamentale di stampo clinico. Verga personaggio e narratore che descrive a più ri-

³⁹ Cfr. M. MUSCARIELLO, *Verga allo specchio: romanzo e autoritratto d'artista*, in « Prospettive Settanta », 1984, n. 4, pp. 510-517.

⁴⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga...*, p. 229.

⁴¹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga...*, p. 325.

prese Nata indugiando sugli effetti devastanti del morbo sul corpo⁴² usa, come già aveva fatto Angiolini, il cannocchiale per poter discernere nel fondo di un palchetto in ombra « il profilo scolpito » della contessa russa⁴³ e Rendona adopera il linguaggio specialistico del fisiologo per confessare l'impotenza della scienza sulla tisi, un male ora guardato con l'occhio indifferente del professionista:

— E nessuna speranza? — Quel che si dice nessuna; siamo al terzo grado, anzi alla fine del terzo grado; del polmone sinistro non gliene rimane quanto il pugno d'un ragazzo, il destro è andato del tutto. Quando faccio la mia ascoltazione medica le bollicelle scoppiettano come un fuoco d'artificio. Tutta la mia scienza non potrà giovare che a vincere la morte per due settimane o tre. Non capisco perché i medici di laggiù mandino qui i loro malati quando sono a questo estremo. Figuratevi un viaggio così lungo fatto in quello stato! È vero che non ripartirà più (p. 215);

o ancora:

— La mia ammalata deve essere matta da legare [...] Ha saputo che al Comunale vi sarà una rappresentazione straordinaria e vuole assistervi. Figuratevi in quello stato! Io me ne son lavate le mani. È affare che riguarda il capo-stazione, e c'è caso che nella mezz'ora di viaggio abbia a finire in vagone (p. 222).

Ma l'indifferenza si carica qui di un significato più profondo, connotandosi come incredulità verso la passione che non può più, per il medico « naturalista », portare alla morte, se non « accompagnata dalla tubercolosi o dal tifo » (p. 226). È un'indicazione di uno spostamento del punto di vista che riduce le potenzialità narrative della malattia romantico-scapiagliata a favore di altre patologie — quella epidemica del figlio di La Ferlita e quella della « coscienza » di Erminia — che si distinguono, per concretezza e moralità, dall'inconsistenza delle esagerazioni del sentimento acquisita dall'intellettuale.

⁴² Cfr. le pagine 186, 224-225, 233 di *Tigre reale*.

⁴³ « Scorgevasi in fondo e nell'ombra qualcosa di bianco, delle forme indistinte che stavano immobili. Io ci rivolsi il cannocchiale un istante e vidi chiaramente un pallido viso di donna così scarno che il profilo sembrava scolpito nettamente dall'ombra, e che gli occhi sembravano nerissimi, enormi, luccicanti come fossero fosforescenti » (*Tigre reale*, p. 223).

⁴⁴ Per la malattia del figlio si leggano le pagine 235-240; per quella di Erminia le pagine 250-257.

le Verga come frammento di conoscenza nelle tavole sinottiche della propria gnoseologia dei « misteri del cuore » e di una realtà culturale che va mutando.

Il microracconto del fallimento matrimoniale dei genitori di Alberto Alberti, con cui ha inizio *Eros*, contiene le cause familiari e sociali della malattia del « temperamento » da cui è affetto il protagonista, nella quale si consuma tutto l'intrigo. Anche qui, dunque, in apertura, la riscrittura del determinismo darwiniano e di uno dei commi con i quali Zola aveva scritto il « manifesto » del romanzo sperimentale: « [...] ritengo che il fattore ereditario abbia una grande influenza sulle manifestazioni intellettuali e passionali dell'uomo; do anche un'importanza fondamentale all'ambiente »⁴⁵.

Anche in *Eros*, alla triplicazione delle esperienze sentimentali del protagonista corrisponde una moltiplicazione dell'occhio medico, attraverso il quale Verga, narratore eterodiegetico, giudica questa ulteriore storia di passioni; aumenta pure il numero delle malattie, altrettante macro e micro-sequenze del tessuto diegetico.

Da una parte Gemmati, amico prima che medico, dall'altra Alberto Alberti, fallimentare diagnosta e terapeuta di sé stesso. Ma la coppia Alberti-Gemmati, compagni di collegio, costituisce una variante significativa rispetto al binomio Brusio-Angiolini di *Una peccatrice*: li caratteri opposti che si fondevano in una sintesi reciprocamente positiva, qui temperamenti diversi — soggiacente alle « amplificazioni della fantasia » l'uno (p. 268), concreto ed osservatore l'altro⁴⁶ — refrattari alle alchimie, al mescolamento dei contrari. Sembra quasi che, attraverso la segnicità attanziale, faccia irruzione nel racconto, il conflitto naturalista tra immaginazione — che si cerca di espungere dallo spazio letterario o ridefinire perché, mutata, vi rientri — ed il senso del reale che identifica il raccontare con la cronaca di un documento umano, lo scrittore con lo scienziato⁴⁷. Inoltre in Gemmati, implicato sentimentalmente nella storia perché innamorato di Adele, l'attributo di amico sopravanza quello

⁴⁵ E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, trad. ital. di I. Zaffagnini, Pratiche, Parma, 1980, p. 14.

⁴⁶ « Ami l'Adele? gli domandò Gemmati [...] Sì! rispose Alberto [...] — O come? se non la vedi quasi mai? — Quando penso a lei mi par d'impazzire; — ed era vero; ché le prestava tutte le amplificazioni della sua fantasia » (*Eros*, p. 268).

⁴⁷ Cfr. in proposito E. ZOLA, *Del romanzo*, in *Il romanzo sperimentale...*, pp. 139-194.

di medico, tanto che alla donna, sofferente per l'abbandono di Alberto, « l'amico faceva più bene del medico » (p. 413). Alla moralità di quest'ultimo⁴⁸ si contrappone la dissolutezza dell'altro, sicché Alberto Alberti che « aveva osservato e studiato le passioni in sé e negli altri » (p. 396) senza mai combatterle, finisce per fare del « suo scetticismo un'infermità piuttosto che una corazza » (p. 396), o, che è lo stesso, una malattia e non una terapia di sostegno. Non a caso « la scienza della vita », con la quale crede di aver esorcizzato le inclinazioni verso l'effimero dei sentimenti umani, è totalmente contraddetta dal suo suicidio con il quale *Eros* scrive la sua ultima pagina:

— Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidj, né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto (pp. 390-391).

Anche qui, simmetricamente, il caso clinico è triplicato nella malattia primaria della contessa Alberti « colta da una pleurite, all'uscire dalla Scala » (p. 267) e dalle malattie di Adele, quella adolescenziale, del cuore — una conversione somatica del mal d'amore — e quella matura, ereditaria, che i dispiaceri fanno accelerare inesorabilmente verso la morte. In entrambi i casi accanto a lei c'è « un povero medico di campagna »⁴⁹, prima sensibile e silenzioso auscultatore delle alterazioni del sentimento e della gelosia:

⁴⁸ « — Non andare in collera, perché con essa mi dai ragione; vedi, io che non ho torto non andrò in collera: se gridi, griderò più alto di te quello che la tua coscienza ti dice sottovoce [...] Partirò stasera, perché non voglio stare a vedere certe scene [...] Se avrai la forza di essere quello che sei stato sempre, un galantuomo, verrò ad abbracciarti e a domandarti scusa... Se no... non ci vedremo più; addio! » (*Eros*, p. 309).

⁴⁹ Così, infatti, si autodefinisce: « Che cosa diverrà, dottore? »

Costui alzò un dito al cielo. Alberto vi rivolse gli occhi anche lui, seguendo macchinalmente quel gesto. Poscia fissando sul medico uno sguardo singolare:

— Ella non è materialista dottore? »

— Non sono uno scienziato, sono un povero medico di campagna » (*Eros*, p. 423).

— La povera Adelina sta male, sai! gli disse [...] anche il dottore ci ha perso il latino. Entra pure. Adele, c'è qui Alberto!

Il giovane incontrò gli occhi di Adele, ardenti come carboni, che lo fissavano senza dir motto; tutti i muscoli del viso di lei sembrarono decomporsi. Il dottore stava a capo del letto, e teneva fra le dita il polso dell'inferma; ei volse al sopravvenuto uno sguardo che sembrava scrutatore.

— Chi è quel signore? domandò il medico al signor Forlani sottovoce.

— Mio nipote Alberto, il fidanzato della mia figliuola.

— È strano! borbottò l'altro. M'era parso di sentir trasalire il polso.

E si mise nuovamente a guardare in viso l'inferma [...] La contessina Manfredini, la sua più cara amica, è venuta a dirle addio prima di partire [...] vedendola entrare, è diventata pallida, ha chiuso gli occhi, e allorché la sua amica volle baciarla fu colta da un accesso di febbre o di convulsione, si diede a tremare e a rabbirvidire che faceva pietà [...] d'allora non ha aperto mai bocca.

Il medico non diceva nulla (pp. 315-316);

poi spettatore impotente di un decorso patologico inarrestabile:

Ella moriva del male che le avea rapito la madre; il vecchio medico, che la conosceva da bambina, cominciò a farle capire che non intendeva addossarsi da solo la responsabilità di una cura tanto difficile, e chiese un consulto (pp. 418-419).

Il consulto che c'era già stato per Erminia in *Tigre reale* è un segno, pertinente i *topoi* della malattia e del medico, di una scrittura che nel dittico milanese — messe in scena alto-borghese ed aristocratica di stati patologici — è più attenta a cogliere e segnalare i modelli di comportamento delle società, indizi ermeneutici del processo evolutivo a cui Verga sta cercando di sottoporre la sintomatologia del privato.

Delle sei novelle che compongono i *Drammi intimi* 1884, *La Barberina di Marcantonio*, *Tentazione!* e *La chiave d'oro* furono in seguito espunte dallo stesso autore, mentre le rimanenti, *I drammi ignoti*, *L'ultima visita* e *Bollettino sanitario* che presentano una compattezza linguistica oltre che tematica — l'amore, la donna, la malattia — rifluirono ne *I ricordi del capitano d'Arce*.

Ad una prima lettura sembra che tra questi due sottogruppi ci sia una diafonia tale da giustificare la separazione ed il diverso ri-

ciclaggio a cui furono sottoposti, ma assumendo il punto di vista verghiano, teso a coniugare arte psicologica ed intenzione scientifica, e insieme utilizzando alcune indicazioni critiche di particolare acutezza, è possibile definire come apparente la discontinuità delle parti e l'incongruenza della raccolta.

La Barberina di Marcantonio, ambientata nella campagna veneta, è la storia di un male ereditario — il mal sottile — che decima la numerosa figliolanza del mugnaio protagonista, fino appunto a Barberina, la più tenace al male, per la quale il grano, la casa, il mulino distrutti da una piena, contano più della propria sopravvivenza. Variati scenario ed estrazione sociale dei personaggi, la *Barberina* resta comunque un racconto di malattia ed anche d'amore, per il padre, per la roba, nel quale fa anche la sua apparizione il medico, frettolosamente espulso da una trama che si costruisce su di una logica contadina della « necessità » che privilegia la conservazione delle cose sulla preservazione delle persone:

Il medico predicava che era umido e malsano. Cosa potevano farci? Quella era la loro casa e ogni loro bene [...] Il dottore aveva un bel chiamarsi in disparte Marcantonio, e dirgli il fatto suo. L'altro rispondeva, mordendosi le mani: — Cosa posso farci? Questa è la volontà di Dio! (p. 26);

o ancora:

Quando le tornava la febbre, alla ragazza, o tossiva più del solito, cercavano se aveva preso freddo, se si era bagnate le mani, o altri motivi simili, e non chiamavano neppure il medico (p. 27).

Che ci sia dietro la storia di Barberina un'eco degli *Studi per una geografia medica d'Italia* di Cesare Lombroso, delle sue visite alle « campagne di Lombardia e del Veneto guaste dalla pellagra fin dalle nascenti generazioni; quando [Lombroso] vedeva i contadini rifiutarsi ai [...] consigli, e sospettare un malefizio »⁵⁰? Può darsi, ma è certo che *Tentazione* e *La chiave d'oro* sviluppano, in modi diversi, il tema della criminalità — una variante o una conseguenza

⁵⁰ C. LOMBRORO, *Studi per una geografia medica d'Italia*, Milano-Chiusi, 1865, citato in L. MANGONI, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino, 1985, p. 84.

della malattia — su cui la cultura di fine secolo sperimentava ulteriori interazioni tra scienza e letteratura ⁵¹.

Tentazione è infatti la storia di uno stupro e di un omicidio che, nella loro imprevedibilità, si connotano come esplosione di una follia latente, di una alterazione della mente non più intesa come « eccezionalità », ma come s-ragione, liberazione di un'istintualità antinormativa che appiattisce, lombrosianamente, l'uomo sull'animale; *La chiave d'oro* racconta di un giudice che, con elegante furbizia, si vende ad un canonico il cui campiere ha ucciso un ladro di ulive: una storia « morale » di una doppia criminalità — quella del sorvegliante della tenuta agricola e quella del giudice corrotto — che si chiude, diversamente dalla precedente, con l'indulto di tutti i colpevoli. Il cellulare, il tribunale, i carabinieri, il medico legale sono gli spazi e le figure necessarie a questi due racconti della « delinquenza » e di malattie sociali; camere da letto poco illuminate, lenzuola di batista, poltrone da infermo, corpi in decomposizione, medici curanti sono gli spazi e le figure propri delle altre novelle, quelle che raccontano malattie d'amore: entrambe — patologia criminale e patologia sentimentale — sono funzionali ad una scienza del romanzo.

Ma *La chiave d'oro* contiene dei segnali in più, una rivelazione, come la definisce Leonardo Sciascia, quella della “ memoria ” — un peculiare apporto nell'opera verghiana — qui scritta nello sguardo di Luigino, il bambino che assiste a tutti i costi e contro la volontà del canonico, allo spettacolo del contadino assassinato ⁵².

Se nella prefazione a *Nedda Verga* ci aveva avvertito che il suo destino di artista era affidato « all'aggressione o insinuazione del passato » ⁵³ che egli subisce dinanzi ad un focolare che brucia, metaforicamente, l'immaginazione straccittadina, riportandolo indietro nel tempo, alle cose di Sicilia, ora, in questa ulteriore indicazione posta qui, al centro dei *Drammi intimi*, ci vuol forse mostrare un possibile percorso di lettura delle rimanenti tre novelle, altrettante ag-

⁵¹ Sugli scambi reciproci tra romanzo e teorie lombrosiane, si confrontino A. CAVALLI PASINI, *La scienza...*, il capitolo su *Criminalità e follia* e O. FALANGOLA - M. MUSCARIELLO, *La teoria del segno nell'opera di C. Lombroso*, in *Per una storia della semiotica: teoria e metodi*, nei « Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano », 15-16 (1981), pp. 533-542.

⁵² Cfr. L. SCIASCIA, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 150-160.

⁵³ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga...*, p. 387.

gressioni o insinuazioni del passato, un passato che nel 1884 e dopo *I Malavoglia*, coincide con quei romanzi giovanili, primi passi impacciati nell'intimità e nella sua comprensione.

Sul fondale buio di una gran camera da letto la contessa Anna Orlandi ripercorre con la memoria la storia della sua famiglia come storia di una malattia: l'infermità della figlia fa riemergere i ricordi di una dolorosa fatalità, di un morbo che aveva ucciso la madre per poi minacciare lei stessa e consumare anzitempo il marito « morto giovane di un male da decrepiti » e che ora rende « pallidissima » Bice, la figlia, « scarna e ardente » la sua mano (p. 3). In questo scenario di dolore anche « le parole della madre e della figlia, che volevano sembrar gaie e spensierate, morivano nella semioscurità di quella volta altissima » (p. 4). Il dottore che nella memoria appare in filigrana, dietro il ricordo delle « prescrizioni severe della scienza » (p. 3), è nel presente figura viva che « esamina l'inferma, tenendo fra le dita bianche e grassocce il polso delicato e pallido della fanciulla » (p. 5), ma è soprattutto elemento motore dell'intreccio che, per evidenti analogie, è lo sviluppo di un *frame*⁵⁴ — quello della febbre segno o sintomo di squilibrio nervoso a sua volta segno o sintomo di passione d'amore — presente nella sceneggiatura di *Eros*, dove occupava una ridotta porzione di testo. Si riveda la prima malattia di Adele, quella adolescenziale, quando il medico di Belmonte avverte un'alterazione del polso dell'ammalata all'apparire di Alberto e si legga questo passo de *I drammi ignoti*:

Ad un tratto il dottore rizzò il capo.

— Chi è arrivato adesso? — domandò con vivacità strana.

— Il marchese Danei — rispose la contessa.

— La solita pozione per questa notte [...] Osservare a che ora cadrà la febbre. Del resto nulla di nuovo. Bisogna dar tempo alla cura.

Ma non lasciava il polso dell'inferma; fissando uno sguardo penetrante su la fanciulla che aveva chinato gli occhi.

[...] Ma quando furono in un salottino appartato, si piantò ritto dinanzi alla contessa, e disse bruscamente:

— La ragazza è innamorata di questo signor Danei [...]

— Bisogna pensarci! — ribatté il medico con una certa rude franchezza. — Ora ne son certo. Il caso è grave.

⁵⁴ Per la nozione di *frame* si confronti U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, pp. 79-81.

[...]

— Sì; il polso me l'ha detto. Lei non ha avuto alcun indizio? Non ha mai sospettato qualche cosa?

— Mai!... Bice è così timida... così... [...]

— Noi altri medici alle volte abbiamo cura d'anime — aggiunse il dottore sorridendo (pp. 5-6).

Al silenzio del medico di Belmonte si contrappone la diagnosi senza esitazioni del dottore di casa Orlandi che, assumendo nel comportamento « l'importanza d'un giudice » (p. 6), dà voce all'impersonalità verghiana qui esercitata sulle logiche interiori, con tutte le incertezze relative alla materia oltre che al metodo stesso. Sta di fatto che la contessa Orlandi convince Danei, suo amante, a sposare Bice, per poi ammalarsi irreversibilmente e morire. Il matrimonio, terapia al mal d'amore della figlia, è causa scatenante della recrudescenza del mal sottile fino ad ora tenuto a bada dalle gioie della maternità e della passione vissuta nascostamente. La contessa, inizialmente personaggio speculare a Narcisa Valderi⁵⁵, connotata da « un affetto profondo ed occulto, inquieto, geloso, che si mischiava a tutte le sue gioie mondane [...] e le raffinava, le rendeva più sottili, più penetranti, come una delicata voluttà che animava ogni cosa, un abbigliamento, un monile, una festa, un trionfo di donna elegante » (p. 4), privatasi generosamente dell'oggetto del proprio desiderio, diviene il fantasma di Nata⁵⁶, uno spettro con « gli omeri aguzzi mal dissimulati, e gli occhi arsi di febbre, in fondo alle occhiaie livide, sul volto solcato » (p. 21). Il consuntivo del medico alla notizia del matrimonio di Bice con Danei: « Io non ci ho alcun merito. Io faccio come Pilato. Questa benedetta gioventù se ne ride della scienza. Io non ci ho altro da prescrivere qui: Recipe. L'inverno a San Remo o a Napoli. L'estate a Pegli o a Livorno. Una scappata a Roma pei balli del carnevale, e un bel maschiotto alla fine della cura » (p. 15), e l'odore di morte nella stanza di Anna agonizzante, quando la medicina demanda al viatico la cura delle anime⁵⁷, connotano, ancora una volta, la scienza

⁵⁵ Il vissuto della passione allontana, infatti, Narcisa Valderi dalla mondanità e dallo specchio, tramiti alla seduzione.

⁵⁶ Si rileggano, per confronto, le descrizioni fisiche di Nata in *Tigre reale*, alle pagine 186, 224-225, 233.

⁵⁷ Cfr. *I drammi ignoti*, pp. 23-24.

come subalterna ai casi della vita, insinuano dubbi su di essa come strumento di indagine dei misteri del cuore.

Nel palazzo Dolfini tutt'a un tratto era calata una nube di tristezza. La malattia di Donna Vittoria, che durava da circa una settimana, s'era aggravata nella notte. Il medico, prima d'andarsene, aveva scritto un'ultima ordinazione sul tavolino dell'anticamera (p. 46).

Così ha inizio *L'ultima visita* che fa affiorare alla memoria di un lettore attento ai rinvii interni le scarse sequenze con cui in *Eros Verga* chiudeva la breve storia della contessa Alberti, antefatto all'intrigo di amori, illusioni ed imposture dell'ultimo dei romanzi milanesi. Se la lunghezza della novella precedente è in qualche modo legata alla temporalità di una « malattia gentilizia », ai suoi tempi dilatati, la concentrazione narrativa di *L'ultima visita* è omologa alla fulmineità della malattia primaria da cui è affetta la protagonista:

Era una pleurite che donna Vittoria aveva presa all'uscire da una festa, in mezzo al suo drappello di eleganti che si affrettavano a metterle la pelliccia su le spalle, a darle il braccio, ad aprirle lo sportello del legno tiepido e profumato come un nido. Ella aveva sentito in quel momento un brivido scenderle per le belle spalle nude, ancora ansanti per il valzer, sotto la lontra del mantello. Poi s'era messa a letto e non s'era più levata (pp. 46-47).

Alla porta del palazzo la sfilata di persone della buona società che si informano della salute di donna Vittoria:

così, come si incontravano, amici e conoscenti, in visita, dal confettiere, fra una pasta e un bicchierino di madera, al Corso, con una parola buttata là fra tante altre di chi veniva a dare il buon giorno allo sportello della carrozza (p. 50).

Nella camera — uno spazio dell'intimo e della malattia — il medico, il marito e Ginoli, l'amante:

Il suo medico, il medico della società, era venuto da principio a far quattro chiacchiere, sprofondato nella gran poltrona ai piedi del letto, buttando giù svogliatamente, prima d'andarsene, senza togliersi i guanti, due o tre righe della sua bella scrittura di signora su di un foglietto medioevo con la corona a cinque foglie. Però dopo due o tre giorni s'era fatto serio (p. 47),

e chiede un consulto che si esaurisce — sottolinea l'autore — in « una conversazione [...] di tratto in tratto interrotta da qualche parola misteriosa seguita da brevi silenzi » (p. 48).

Il marito è figura scialba di contorno, a conoscenza del tradimento della moglie, ma ciò nondimeno disposto ad acconsentire al desiderio della moribonda: un'ultima visita dell'amante. Di fronte allo spettacolo del corpo femminile agonizzante, spogliato della desiderabilità che salute e mondanità concorrono ad enfatizzare, Ginoli è sgomento, desidera fuggire da quella stanza odorosa d'incenso come già aveva fatto Roberto, ritraendosi dal capezzale di Bice, dai suoi « occhi spalancati », dalle « ombre livide sulle guance e alle tempie » (p. 24). Sono — come sottolinea Madrignani nell'introduzione a *Drammi intimi* — le reazioni immediate dell'uomo di fronte all'altro da sé, al femminile che si fa ora fantasma, decomposizione fisica e psichica del bello, ma anche le ultime rappresentazioni di un eros tardo-romantico che Verga, perfetto degustatore delle grazie muliebri, cerca ora di rimuovere dalla propria pagina.

Ma *Bollettino sanitario* sembra rimettere di nuovo tutto in ballo: la passione, la sua rimozione, l'occhio maschile ma anche quello femminile. Ritorna qui la scrittura epistolare, dialogica e non monodica, tra Viola e Giacinto: l'una, reincarnazione della « belle dame sans merci » di romantica memoria, circondata a teatro e negli altri luoghi della mondanità da cavalieri ed amanti; l'altro con lo scetticismo e le violenze di Lanti⁵⁸, la caparbieta nei comportamenti amorosi di Brusio⁵⁹. Ma il doppio racconto di una passione, quello della memoria di un passato vissuto e quello dell'urgenza di un desiderio rinnovato e ritrovato, è scritto tutto sul registro dicotomico della salute e della malattia.

Nella lunga lettera del 20 gennaio con la quale Giacinto cerca

⁵⁸ « Ah, che siete proprio tale come vi avevo giudicata! Senza cuore, senza spirito, senza altro che lo spumeggiare delle vostre trine e lo scintillio dei vostri diamanti. Frivola e dura altrettanto! Vi odio, vi detesto; voi mi fate morire, consunto da questa pazzia che m'avete messa nel sangue, maledetta! Tenetevi il duca, che v'insulta co' suoi doni. Tenetevi Giuliano che si ride di voi. Tenetevi San Mauro, che vi mette in un mazzo con le ballerine della Scala. Io vi ho buttato in faccia la giovinezza mia, che avete distrutta, la vita che m'avete succhiata coi baci, vampiro! » (*Bollettino sanitario*, p. 63).

⁵⁹ « Mi amavate? Perché allora non avete voluto che ci acciuffassimo pei capelli, io e quell'uomo? Che notte ho passata sotto le vostre finestre! » (*Bollettino sanitario*, p. 61).

di spiegare a Viola perché i suoi reiterati appelli siano rimasti inevasi, c'è la descrizione della « vita [vista] dall'altro lato » (p. 56), quello della malattia, che « rovescia » desideri, emozioni, bisogni:

Sono stato malato, molto malato; ho creduto di morire, e ho avuto paura [...] Quante cose si vedono nelle cortine stinte di un letto d'albergo, a cinque lire per notte, coll'odore delle medicine sotto il naso, e il russare dell'infermiere in un canto! [...] Vi rammentate? Quella prima sera che mi bruciaste l'anima con le lenti del vostro cannocchiale? Che miseria! E pensare che tutto ciò, ora, non mi fa battere il cuore come la voce grassa del dottore che mi misura la febbre col termometro! (pp. 56-57).

Il medico: questa figura positiva, antipassionale, per la quale la « fantachicheria erotica [è] la più malsana divagazione della mente » (p. 58), che prescrive « il riposo dell'anima e del corpo, e il clima di Nizza o di Napoli » (p. 56), che mette la sua scienza al servizio dell'oblio di *lei*, della donna; di trecce bionde sui guanciali, di mani bianche che aprono dolcemente le cortine. Ma è sufficiente che questi « medici, dottoroni » (p. 60) sentenzino che il peggio è superato, che si avvicina il momento della guarigione, perché Giacinto abbandoni l'ottica rovesciata e ricominci a scrivere con il lessico esagitato di chi ha nuovamente bisogno dell'eros e della sua malattia e chieda a Viola un incontro: « Vi amo, vi amo, mi sento morire un'altra volta. Fatelo per pietà almeno, Viola. Stanotte ho tossito di nuovo e ho avuto la febbre » (p. 63). E Viola va, ma non ha il coraggio o non vuole farsi vedere, perché lo spettacolo che si presenta ai suoi occhi è uno spettacolo di decomposizione, di distruzione dei segni fisici del piacere, della « febbre d'amore »:

No, no, mio caro Giacinto. È meglio non vedersi più. Sono stata a trovarvi incognita: l'albergatore m'aveva data una finestra sul giardino, dove voi eravate a passeggiare. Come siete mutato, mio povero e caro Giacinto!

Viola è morta (pp. 63-64).

Così si chiude *Bollettino sanitario*, referto, senza mediazioni, di un paziente; drammatico colloquio di un ammalato con la propria malattia. Ma il tentativo di esorcizzare quest'ultima, e quindi la passione, è fallito. Se l'infermità causa mutamenti, se allarga i confini della conoscenza umana, allora la salute non può produrre rac-

conto: Verga se ne è reso conto demandando ai suoi personaggi il messaggio scabro ma articolato di quest'ultima novella; è forse per questo che, abbandonate per il momento le « fantasticherie erotiche », continuerà a parlare di altre passioni e di altre malattie.

La *roba*, per esempio, patologico feticcio di Gesualdo Motta.

Il *Mastro don Gesualdo*, si sa, è la storia della difficile integrazione tra due classi — quella fatiscente aristocratica e quella vigorosa dei *parvenus* — che si sono scambiate di posto nella gerarchia della socialità. Simmetricamente a questo codice di base è possibile rinvenire le malattie dei Trao e le malattie dei Motta — un'ulteriore occasione di separazione di due famiglie o due posizioni rispetto al mondo — che si intendono, comunicano tra di loro, però, su di un elemento: il *topos* del medico, oramai definitivamente dequalificato nei comportamenti e nella funzione, per cui, conseguenzialmente, malati poveri e malati ricchi subiscono la stessa, inevitabile sorte. Ma il *Mastro* è anche il romanzo in cui « l'attitudine del Verga nei confronti dei nuovi protagonisti che ha di fronte muta sempre più sensibilmente [...] ora [...] verismo significa sempre più un taglio netto nei contorni, una crescente distanza, che a volte sfiora toni ironici, impietosi »⁶⁰. Ne consegue che il medico non è più portavoce dell'autore, ma un personaggio tra gli altri, come e forse più degli altri sottoposto al sarcasmo verghiano funzionale alla revisione di una cultura che si era andata strutturando sul mito della scienza e sull'appiattimento dell'intelligenza sulla medicina.

Don Diego Trao, prima vittima di una malattia ereditaria e gentilizia « neppure il medico voleva: — No, no! Cosa mi fa il medico?... Tutte imposture!... per spillarci dei denari [...] Parve migliorare realmente, di lì a qualche giorno: del buon brodo, un po' di vino vecchio che mandava la zia Sganci, l'aiutarono ad alzarsi da letto » (pp. 422-423). Sembra che i rimedi naturali possano prolungare la vita più delle alchimie scientifiche, specie se queste vengono prescritte da Tavuso, incompetente medico di paese per di più coriaceo ai dolori altrui, e realizzate da Bomma, lo speciale che pesta « cremor di tartaro » nella sua farmacia (p. 475), un luogo nuovo nel vocabolario degli spazi verghiani, ma necessario all'articolazione del campo semantico della medicina che altri autori in altri testi anda-

⁶⁰ G. MAZZACURATI, *Verga*, Liguori, Napoli, 1985, p. 89.

vano compiendo⁶¹. Medico e speziale sono d'accordo a non accorrere al capezzale di Don Diego aggravatosi, perché « il conto è lungo... e non ci ha l'erba di Lazzaro risuscitato, poi!... » (p. 477): come ammettere una bancarotta della scienza e dichiarare che la missione del medico è ormai subordinata al profitto. È poi la volta di donna Bianca « la quale era assai malandata [...], fece una ricaduta che in quindici giorni la condusse in fin di vita. Nel paese ormai si sapeva ch'era tistica: tutti così quei Trao! una famiglia che si estingueva *per esaurimento*, diceva il medico » (p. 563). A lei, moglie di Gesualdo, non mancano certo i denari, per lei « il medico andava e veniva; provava tutti i rimedi, tutte le sciocchezze che leggeva nei suoi libricci; c'era un conto spaventoso aperto dal farmacista » (p. 564). Le cure sono, dunque, un lusso consentito solo a chi ha la *roba*. Don Gesualdo, infatti, che non bada a spese per la moglie ma che richiede, come in ogni affare che si rispetti, benefici in cambio dell'erogazione di denaro, polemizza con Saleni, « un altro dottorone ch'era peggio di Tavuso, buon'anima » (p. 564) e che ad ogni visita ricomincia « la commedia: il polso, la lingua, quattro chiacchiere seduto ai piedi del letto, col cappello in testa e il bastone fra le gambe », che scrive « la solita ricetta, le solite porcherie che non giovavano a nulla » (p. 565); e, nonostante tutto ciò, il cliente-paziente deve sottostare, deve credere — pena la fine di ogni speranza — nell'impostura della clinica.

La malattia di Mastro Nunzio, padre di Gesualdo, che ha contratto la pernicioso nella Solonia, una malattia alla quale « la china non giova più » ma non giovano neanche medici e speziali che « si pigliano dodici tari dal re » per « ogni cristiano che mandano al mondo della verità » (pp. 536-537) e la sua morte veloce — opposta, perciò, alla lentezza della malattia dei Trao⁶² — spettacolo per eredi impazienti di entrare in possesso della *roba*, della meccanica trasmissione di capitale, preparano l'agonia di Gesualdo che si consumerà nel « palazzone » di Isabella, la figlia, nella solitudine di un *parvenu* ammesso nei luoghi della nobiltà.

Gesualdo, con « il ventre [...] gonfio come un otre » (p. 604) — forse metafora dell'accumulo di ricchezze nel quale ha impegnato

⁶¹ Si veda, per esempio, la funzione di « cronotopo » che svolge « la farmacia » in C. DEL BALZO, *Dottori in medicina*, Piero, Napoli, 1892, (2ª edizione), p. 33 e sgg.

⁶² Cfr. *Mastro don Gesualdo*, p. 477.

tutte le sue forze — si sottopone inutilmente alle cure di Speranza che « cercava erbe e medicine, consultava zanni e persone che avevano segreti per tutti i mali. Ciascuno portava un rimedio nuovo, dei decotti, degli unguenti, fino la reliquia e l'immagine benedetta del santo, che don Luca volle provare colle sue mani. Non giovava nulla » (p. 604): è l'intrusione, nel racconto, dell'arte di guaritori e stregoni in un'epoca in cui il medico era il fisiologo ed il patologo da laboratorio, lo scienziato. « Solite imposture » (p. 605) le ricette del figlio di Tavuso, di Bomma, dei « barbassori » del paese che sfilano dinanzi al letto dell'ammalato, che guardano, tastano, dicono « certe parolacce turche » e scrivono « ciascuno la sua su di un pezzo di carta — degli sgorbi come sanguisughe » (p. 606). Gesualdo avverte che medici, parenti e speciali lo tengono lì « per smungerlo, per succhiargli il sangue » (p. 606), ma non può, per questo, non aspettare con ansia il consulto dei migliori « medici forestieri » (p. 608) riuniti intorno al suo letto. Osserva silenziosamente il loro comportamento ed ascolta la diagnosi di don Vincenzo Capra: « *Pylori cancer*, il *pyrosis* dei greci. Non s'avevano ancora indizii d'ulcerazione; l'adesione stessa del tumore agli organi essenziali non era certa; ma la degenerescenza dei tessuti accusavasi già per diversi sintomi patologici » (p. 609). Un linguaggio specialistico ed incomprensibile per Gesualdo che parla al dottor Muscio, favorevole all'operazione chirurgica, con il « proprio » linguaggio:

Ecco... una cosa sola... Voglio sapere prima se mi garantite la pelle... Siamo galantuomini... Mi fido di voi... Non è un negozio da farsi a occhi chiusi. Voglio vederci chiaro nel mio affare...

— Che discorsi son questi! — interruppe il Muscio dimenandosi sulla seggiola. — Io fo il chirurgo, amico mio. Io fo il mio mestiere, e non m'impiccio a far scommesse da ciarlatano! Credete di trattare col zanni, alla fiera? (p. 610).

Risultato di questa incomunicabilità è l'allontanamento dei dottori ed il precipitare del racconto verso il suo ultimo atto, il trasferimento di Gesualdo a palazzo Leyra, a Palermo: « nei primi giorni, il cambiamento, l'aria nuova, forse anche qualche medicina indovinata, per sbaglio, avevano fatto il miracolo, gli avevano fatto credere di potersi guarire. Dopo era ricaduto peggio di prima » (p. 616). Allora la macchina narrativa ritorna indietro, ripete scene già rap-

presentate: la sfilata dei migliori medici di Palermo, ignoranti come quelli del suo paese, che mostrano l'ammalato agli apprendisti « come il zanni fa vedere alla fiera il gallo con le corna » (p. 616), che costringono Gesualdo a comprare un'intera, inutile quanto dolorosa farmacia. Poi un altro consulto, un'altra illusione ed infine la morte. Le ultime pagine del *Mastro* consentono di leggere dietro l'agonia fisica un'agonia della volontà. Gesualdo avverte la fatica angosciosa del volere e del non potere, un sordo rancore verso la morte che lo separa da quella *roba* accumulata con il lavoro di braccia robuste, il lavoro della salute e che ora, dopo di lui, resterà affidata a mani inaffidabili. « Non voleva morire. Si sentiva un'energia disperata d'alzarsi e andarsene via da quella casa maledetta » (p. 617), ed al peggiorare del male, quando « il sangue era diventato tutto un veleno; ostinavasi sempre più, taciturno, implacabile, col viso al muro » (p. 623): un dispetto alla morte, alle persone ed alle cose che, nonostante lui, continuano a vivere. Già Mastro Nunzio in punto di morte « voltò il naso contro il muro, e non si mosse più » (p. 538), come aveva fatto anche Don Diego Trao che « stava cheto, col naso contro il muro, e la coperta sino alle orecchie » (pp. 473-474): è la cancellazione dell'agonia romantica come gesto plateale del personaggio d'eccezione, è la scrittura dell'uscita di scena di attori di « tranches de vie » modeste ed usuali che chiedono, come vuole la norma, di continuare ad esistere.

Da *Una peccatrice* al *Mastro don Gesualdo* Verga ha certamente percorso delle tappe nella conoscenza dell'eziologia e della sintomatologia della passione senza però giungere ad uno smascheramento totale dell'« ignota intimità ». Come medici e speciali non hanno dimostrato di possedere strumenti adatti alla guarigione delle malattie del cuore e del corpo dei personaggi diversi che si sono agitati sulle scene del racconto, così il verismo non è risultato terapia adatta alla diagnosi del male verghiano: la passione della scrittura come scrittura di passioni. Perché il linguaggio amoroso — e per esso si intende anche quello adoperato ne *I Malavoglia* e nel *Mastro*, storie di altri desideri e di altre affezioni — in quanto « fuga di metafore » è sempre e comunque *letteratura*⁶³. Ma dalla « mediocrità » al « ge-

⁶³ J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, trad. ital. di M. Spinella, Editori Riuniti, Roma, 1985, p. 9.

nio » — da Brusio a Gesualdo — Verga ha anche miniaturizzato la parabola di una porzione di letteratura post-unitaria che include il positivismo e la sua negazione, una stagione come compresa tra la *Fisiologia del piacere* di Mantegazza⁶⁴ e gli *Ismi contemporanei* di Capuana⁶⁵, rispettivamente punto iniziale e terminale della curva ascensionale-discendente di un esperimento di interrelazione delle aree gnoseologiche della scienza e dell'arte. Il *topos* del medico, uno dei luoghi del racconto in cui si scriveva l'integrazione delle due culture, mutati i codici, le poetiche, le ideologie, sarà utilizzato anche dopo, nel post-positivismo, fino a Pirandello⁶⁶ e a Svevo⁶⁷, pur dentro la « rivoluzione copernicana » a cui la cultura novecentesca ha sottoposto il tempo, lo spazio, le strutture e le tecniche di rappresentazione dell'universo del romanzo.

MARIELLA MUSCARIELLO

⁶⁴ *La fisiologia del piacere* è del 1854. Si tenga presente che P. Mantegazza, convinto sostenitore della fisiologia di Magendie e di Bernard, è anche autore di un romanzo, *Un giorno a Madera* (1876), riscrittura narrativa dell'ottimismo scientifico e positivista.

⁶⁵ *Gli ismi contemporanei* sono del 1898. Per il nostro discorso è particolarmente interessante il saggio *La crisi del romanzo*, una scrittura in chiave ironica della malattia del genere, mal curato dalla somministrazione di positivismo e sperimentalismo.

⁶⁶ Si legga, per esempio, la novella *Il dovere del medico*, ora in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo. Mondadori, Milano, 1985, vol. I, tomo I, che è anche una critica alla scienza sperimentale, alla medicina che considera i pazienti dei "fenomeni", senza riuscire a guarirli.

⁶⁷ Si pensi alla *Coscienza di Zeno* ed alla presenza della psicoanalisi nel romanzo, vista più come metodo che come terapia. G. MAZZACURATI in *Teresina, la luce, l'apocalisse di Zeno* (nel vol. F. P. BOTTI, G. MAZZACURATI, M. PALUMBO, *Il secondo Svevo*, Liguori, Napoli, 1982) invita a rileggere un episodio del testo come nostalgia della medicina « positivista »: « Un altro episodio che meriterebbe un lungo commento: sommariamente, è il ricorso di Zeno alla scienza "esatta", alle certezze del positivismo scientifico: " Il dottor Paoli analizzò la mia orina in mia presenza. Ecco finalmente una vera analisi e non più una psico-analisi. Mi ricordai, con simpatia e commozione del mio lontano passato di chimico e di analisi vere: Io, un tubetto e un reagente! " » (pp. 143-144n).

FRANCO PETRONI

LOGICA ECONOMICA E RAGIONE BORGHESE
NEL « MASTRO-DON GESUALDO »

Nei *Malavoglia*, padron 'Ntoni è il garante del significato della vita. Secondo il vecchio pescatore, il senso della vita deriva dalla fedeltà alla tradizione (di cui egli è l'interprete principale, nel romanzo) e dal rispetto di alcuni valori, come l'unità familiare, il lavoro, l'onestà, la solidarietà. La casa del nespolo è il simbolo della forza centripeta che si oppone alla disgregazione caratterizzante la nuova realtà del capitalismo che sostituisce le vecchie forme economiche, che abbatte le precedenti strutture sociali: una realtà che, nell'universo verghiano, si delinea solo nei suoi aspetti distruttivi, non già in quelli ricostruttivi di nuove forme di aggregazione sociale e di cultura. Padron 'Ntoni Malavoglia appare un titano nel suo lavoro di Sisifo. Il puntuale crollo di ogni sua iniziativa non lo abbatte: poiché non ha soprattutto rilevanza, per lui, il conseguimento di risultati determinati, ma piuttosto la conferma della validità della norma. Anzi, si direbbe che una inconscia volontà autodistruttiva porti il vecchio a scegliere le iniziative più azzardate e sbagliate: la sconfitta sul piano pratico, lungi dall'intaccare la sua autorità morale, determina, all'interno della sua famiglia, le condizioni pratiche e psicologiche che rendono ancora più necessaria la sua autorità. Difatti, anche i nipoti che si allontanano da lui, 'Ntoni e Lia, col loro tragico destino non fanno altro che confermare l'insostituibilità della norma proposta dal capofamiglia. Il deserto di valori e il vuoto di significato che conseguono all'abbandono della norma sono evidenziati dal silenzio che circonda i personaggi una volta che si sono allontanati dal paese natale, cioè dal mondo in cui ancora la norma vige.

Ma il riconoscimento del senso della vita è pagato con la costante repressione del desiderio. Non c'è un periodo sufficientemente lungo di tregua, per i Malavoglia, in cui essi possano godere il frutto

della loro laboriosità; né ci può essere. Le disgrazie vengono cercate o evocate: quando non sono le speculazioni sbagliate di padron 'Ntoni che distruggono i frutti del sacrificio, inevitabilmente sopravvengono le tempeste o il colera. Il successo economico infatti farebbe esplodere le contraddizioni implicite in un sistema di vita basato esclusivamente sulla repressione. Alessi, uniformandosi alla morale del nonno, riscatta la casa del nespolo: ottiene cioè proprio quell'obiettivo che il nonno non era riuscito a ottenere. Questo successo appare tuttavia singolare: ad Alessi infatti non accade nessuna delle disgrazie che hanno precedentemente resa travagliata la vita della famiglia. Eppure, si potrebbe osservare, la circostanza obiettiva in cui si muove Alessi — la realtà del capitalismo avanzante — non è affatto mutata. Ma si può notare che nel comportamento di Alessi sono assenti proprio gli elementi caratterizzanti il comportamento del nonno: cioè l'azzardo, la tendenza costante a tentare la sorte; la tendenza, anche, a coinvolgere in questi rischi la famiglia, imponendosi a tutti i suoi membri e forzandone la volontà. Il successo di Alessi, quindi, se è ottenuto osservando alla lettera i precetti del nonno, non è ottenuto però seguendone l'esempio.

Crediamo quindi di poter affermare che ciò che costituisce la forza di padron 'Ntoni e la sua capacità di influire sugli altri non è la sua adesione al mito romantico della perpetuazione della tradizione, ma qualcosa di diverso e di più profondo; qualcosa che accomuna il personaggio al suo autore, il borghese Giovanni Verga: cioè l'insoddisfazione dell'esistente; l'incapacità di abbandonarsi al flusso delle cose e quindi di lasciar vivere il desiderio; la necessità di intervenire volontariamente, con la repressione e l'autorepressione, per modificare il corso della realtà, perché solo in questo modo è possibile ordinare il caos dell'esistenza. D'altra parte, la volontà di piegare il destino mediante una continua opera di autocontrollo e di autorepressione è l'elemento che caratterizza anche altri personaggi verghiani, in apparenza diversissimi da padron 'Ntoni; un elemento di somiglianza predominante, direi, rispetto alle macroscopiche differenze di ideologia e di personalità. Inoltre è importante notare che, cogliendo questo aspetto della realtà psichica di padron 'Ntoni, Verga coglie anche un aspetto della realtà sociale; e non solo di un settore di questa realtà, limitato e in fondo scarsamente rappresentativo, come quello dei pescatori di Acì Trezza. Verga, con la vicenda degli abi-

tanti della casa del nespolo, rappresenta il momento genetico di ogni società (e quindi anche, e principalmente, della società borghese alla quale egli apparteneva): quello della repressione delle tendenze egoistiche e distruttive, repressione che è essenziale ai fini dell'edificazione dell'ordine che regge la collettività. Il primo nucleo della collettività è la famiglia: è all'interno di essa che soprattutto vige il principio della solidarietà; solidarietà che poi dovrebbe estendersi a coinvolgere altri al di fuori della famiglia: fino a formare un tessuto sociale di individui che si riconoscono in una certa ideologia e in certe norme. Il solo principio economico dell'utile non è sufficiente a formare la convivenza sociale; anzi, quando è perseguito con unilateralità, senza tener conto dell'esigenza prioritaria della solidarietà, produce conseguenze distruttive: Padron 'Ntoni infatti non nega mai il criterio dell'utile, anzi imposta su di esso la propria vita, ma rinuncia ad esso non appena questo viene a contrasto con la contraria esigenza dell'onestà, che è la base della solidarietà. Il *rentier* Giovanni Verga si identifica col vecchio pescatore perché nell'ideologia di questi riconosce l'utopia borghese (propriamente, l'utopia della borghesia nella sua fase di ascesa) della conciliazione del criterio dell'utile con gli eterni valori dell'onestà e della solidarietà.

Il rigore ascetico di padron 'Ntoni nasce dalla repressione di ogni impulso che minacci la norma che il vecchio si è scelta, e che egli impone alla famiglia. Dal momento che la repressione è l'elemento costitutivo della convivenza, indispensabile per la continuazione di essa, i familiari non la discutono (nemmeno 'Ntoni, il quale non contesta la norma, bensì le modalità della sua applicazione, oppure si limita a infrangerla nella pratica). Anzi, il desiderio che si oppone alla norma è accompagnato dal più totale silenzio; esso resta del tutto inarticolato e inespresso. Al desiderio è negato anche il linguaggio¹.

Un tema costante delle opere verghiane è quello dell'impossibilità di evadere dalla propria condizione; o meglio, quello dell'attrazione-repulsione per una condizione di chiusura, di coercizione, di

¹ A questo proposito, rinviamo al nostro saggio *Il linguaggio negato*, in AA. VV., *Sulla costruzione dei «Malavoglia»*. "Fonti" e rielaborazione formale, a cura di R. Luperini, di prossima pubblicazione negli «Annali della Fondazione Verga», 3 (1986).

“soffoco”². Verga continuamente cerca la verifica *oggettiva* dell’esistenza e dell’universalità di un suo problema soggettivo: egli, cioè, cerca continuamente di riscontrare, con le vicende che narra, l’esistenza *oggettiva* di una universale condizione di costrizione, di una comune e inevitabile necessità di rinunciare al soddisfacimento del desiderio; di verificare, per esprimerci in termini freudiani, la priorità del principio di realtà sul principio di piacere. Questa, a nostro parere, è la motivazione profonda della sua attività narrativa. C’è da dire che la realtà della Sicilia del suo tempo era la più adatta a giustificare una proiezione all’esterno, sul piano dell’oggettività, di questa sua esigenza soggettiva. Infatti, nonostante i mutamenti sociali ed economici sopravvenuti dopo l’Unità, i rapporti tra le classi erano rimasti invariati, sì da confermare lo scrittore catanese nella sua convinzione che la condizione umana fosse sostanzialmente immutabile, nonostante la « fiumana del progresso ». Le plebi contadine vedevano ribadito il loro secolare servaggio, e la borghesia non era in grado di operare un rovesciamento delle strutture economiche, di determinare il passaggio da un sistema basato sul latifondo a una moderna società industriale. I vari mastro-don Gesualdo potevano sì sostituirsi ai baroni nel possesso del feudo, ma non potevano proporre un nuovo tipo di gestione economica, né tanto meno una nuova cultura. Erano destinati quindi a rimanere isolati, privi di un tessuto socio-culturale in cui integrarsi, separati com’erano ormai dalla classe di origine, e purtuttavia respinti dal ceto nobiliare. La vicenda di Gesualdo è quindi lukácsianamente “tipica”; ci fornisce cioè l’esemplificazione sul piano narrativo di uno degli aspetti più importanti — l’assenza di una rivoluzione borghese — della storia del Mezzogiorno d’Italia; così come è “tipica” la vicenda del vecchio pescatore legato ancora ai valori tradizionali e per questo destinato ad essere sopraffatto nella spietata lotta economica caratterizzante l’avanzata del capitalismo, che ormai coinvolge anche le realtà sociali marginali come quella di Aci Trezza. Ma, se è importante verificare, attraverso l’analisi delle opere veristiche di Verga, la capacità di analisi sociologica dello scrittore e la sua profonda intuizione storica, ancora più importante è individuare la genesi, tutta interna all’ideologia e alla cultura bor-

² L’espressione è di G. DEBENEDETTI (*Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 413).

ghesi, della sua narrativa, anche e principalmente di quella che mette in scena personaggi " popolari ". Verga era un borghese, proprietario terriero, di nascita siciliana ma vissuto a lungo nel settentrione d'Italia, a contatto con gli ambienti culturali più avanzati, e le sue personali ambizioni non erano certo quelle di un padron 'Ntoni né quelle di un mastro-don Gesualdo. Qual è dunque la base psicologica della profonda identificazione tra l'autore e questi personaggi, che è la ragione primaria dell'eccezionale riuscita sul piano letterario dei racconti e dei romanzi veristici, e qual è viceversa la ragione della mancata o imperfetta identificazione con i personaggi " autobiografici ", che porta al fallimento artistico delle opere di ambiente borghese?

Per rispondere a queste domande bisogna individuare, innanzi tutto, la ragione della debolezza dei romanzi antecedenti alla " conversione " al verismo. A nostro parere, questa risiede essenzialmente nella insufficienza dell'analisi, sia al livello sociologico che a quello psicologico, della condizione borghese. I personaggi " autobiografici ", i vari Brusio e Lanti ed Alberti e La Ferlita, mancano di autocoscienza, in quanto ignorano totalmente il meccanismo che determina le loro azioni; né il *narratore* è in grado di intervenire per fornire al lettore una chiave interpretativa. Significativo, in questo senso, è il più riuscito di questi romanzi: *Eva*. La vicenda di Enrico Lanti, introdotta e conclusa da un primo *narratore* (un amico d'infanzia del protagonista), è narrata da lui stesso; personaggio e *narratore* quindi si identificano per quasi tutto il corso della narrazione. Il primo *narratore* (l'amico di Lanti) non ha un grado di consapevolezza maggiore del secondo *narratore*, cioè di Lanti stesso. Il modo in cui essi osservano e giudicano la realtà è praticamente identico, dato che identica è la loro ideologia. A Lanti, anche se è travolto dalla passione, non manca la capacità di registrare lucidamente e oggettivamente il proprio comportamento: quello che gli manca è la chiave interpretativa per decifrarne i motivi. Ma questa chiave manca anche al primo *narratore*. Nel breve paragrafo che funge da introduzione, questi non va oltre una diagnosi della crisi della società moderna che oscilla tra materialismo e moralismo:

La civiltà è il benessere; e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la *serietà* di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo

— mettiamo pure l'arte scioperata — non c'è infine che la tavola e la donna. Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita.

Senonché, la vicenda del romanzo non esemplifica un tema generico come quello della riduzione di ogni idealità a « godimento materiale », bensì quest'altro tema, assai più specifico: nella società in cui vive Enrico Lanti, il sentimento dell'amore è in stretta dipendenza dal *valore* che la società attribuisce all'oggetto amato; sì che quando questo agli occhi della società si svaluta (come accade ad Eva quando ella sacrifica la sua carriera di attrice ad Enrico), inevitabilmente l'amore svanisce. Esemplifica, cioè, il principio che, anche nel campo dei sentimenti, nella società borghese il valore di scambio sostituisce integralmente il valore d'uso. In questo aspetto della vicenda consiste l'interesse del romanzo, il suo carattere sintomatico e rivelatore della problematica più profonda dell'autore. C'è da dire però che ad *Eva* manca qualcosa per essere un romanzo che rappresenta una situazione lukácsianamente " tipica ": cioè la coerente riduzione di tutti i rapporti umani sotto la categoria del valore di scambio, e l'interpretazione, sulla base di questa categoria, della psicologia e del comportamento del protagonista, anche al di fuori del rapporto amoroso.

Se usiamo come *test* psicologico i romanzi giovanili, cioè delle opere che, per la loro insufficiente elaborazione formale, assumono il carattere di sintomi di un disagio piuttosto che di testimonianze consapevoli della crisi, dobbiamo dedurre che Verga ha interiorizzato la riduzione, operata dalla sua classe sociale di appartenenza, di ogni criterio di valore a valore di scambio, sì che questa riduzione risponde ormai a una sua profonda esigenza interiore. La sua incapacità di abbandonarsi liberamente al flusso della vita, e quindi al desiderio, il suo bisogno dello « scatolino »³ nel quale rinchiudersi, lo portano a confidare esclusivamente in un criterio di valutazione certo, in quanto universalmente riconosciuto. Il denaro e i suoi sostituti (tra i quali il prestigio e la gloria) rappresentano la grande scorciatoia verso quell'obiettivo, essenziale all'uomo per la sua sopravvivenza

³ Così chiama la propria volontaria prigione un personaggio verghiano: la protagonista di *Storia di una capinera*.

come essere sociale e cosciente, che è l'attribuzione di un senso e di un valore alla propria vita. Il poter fare il computo del dare e dell'avere, il poter misurare la quantità del successo e dell'insuccesso, crea gli argini necessari per tenere a bada l'angoscia.

In *Vita dei campi*, e particolarmente nelle due più importanti novelle della raccolta, *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*, compare la piena consapevolezza, espressa dal *narratore*, che i rapporti sociali sono regolati in base al principio del valore di scambio⁴. Questa consapevolezza è evidenziata dall'esistenza di un secondo punto di vista, opposto a quello del *narratore*: il punto di vista del personaggio protagonista, che nei rapporti intersoggettivi segue il criterio del valore d'uso. Il senso della vita è misurato dal valore di scambio, ma il valore d'uso è presente come dato naturale, astorico, non utilizzabile come criterio di valutazione in positivo, ma solo in negativo, per misurare la disumanità e l'orrore di una società in cui impera l'altro, opposto criterio di valutazione. Nei *Malavoglia* troviamo espressi entrambi i principi: l'uno, quello del valore di scambio, dal *narratore* popolare, l'altro, quello del valore d'uso, da patron 'Ntoni e dai personaggi che appartengono alla sua sfera d'influenza. I valori proposti da padron 'Ntoni sono presentati come « naturali » ed eterni; in realtà essi sono un prodotto storico, in quanto si conseguono con la repressione degli istinti egoistici ed asociali; il loro raggiungimento segna la conquista della socialità, il sorgere della convivenza. Pertanto *I Malavoglia* rappresentano un punto di equilibrio, irripetibile in seguito, tra due esigenze che Verga sentiva: quella, masochistica, della frustrazione (se tutto si riduce a valore di scambio, le esigenze più profonde dell'individuo sono destinate a restare sempre deluse) e quella di trovare sicurezza e conforto nell'adesione a una norma indiscutibile ed eterna: la norma dei padri. Infatti anche la norma imposta da padron 'Ntoni, come quella che vige nel campo economico, esige il più duro sacrificio di sé. Anche i rapporti più « na-

⁴ In *Rosso Malpelo* il rapporto di scambio si effettua nella forma negativa della violenza: il tessuto sociale si forma attraverso una precisa gestione economica della violenza stessa, la quale si scarica costantemente sul più debole: « — L'asino va picchiato, perché non può picchiar lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi ». Rosso ha introiettato questa logica, e la teorizza, ma la applica masochisticamente solo a suo danno. Nei rapporti con gli altri, (col padre e con Ranocchio, ai quali è legato affettivamente), segue solo il criterio del disinteresse, del « valore d'uso ».

turali » e disinteressati, come quelli che esistono all'interno della famiglia, sono realizzabili solo attraverso la repressione; e proprio per questo, e non per la loro "naturalità", vengono sentiti come rapporti che hanno un "valore". Nessun personaggio è meno "naturale" di Mena, abituata a tacere il proprio desiderio, a negare ad esso il linguaggio, tanto che esso può esprimersi solo, negativamente, attraverso le rinunce e i silenzi.

Che i valori proposti da padron 'Ntoni, e l'ascesi che egli attua ed impone ai familiari, siano in stretta relazione con l'incapacità dell'autore a riconoscere un senso alla vita se non mediante un'opera di autorepressione, è provato dall'evoluzione successiva della narrativa verghiana. Non occorre attendere il *Mastro-don Gesualdo* per vedere negato il mito della famiglia che resiste come centro di affetti alle aggressioni esterne, nonostante le sconfitte sul piano economico. Nella novella *Pane nero*, pubblicata su « La Gazzetta letteraria » e successivamente in volume nel 1882⁵ (appena uno anno dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*), l'ideologia dei personaggi appare rovesciata rispetto a quella dei personaggi protagonisti del romanzo. Gli affetti disinteressati non solo portano inevitabilmente alla rovina economica (mentre la spregiudicatezza e la corruzione vengono premiate), ma vengono sconfessati da quelli stessi che in un primo tempo fiduciosamente vi si sono abbandonati. Ormai il senso della vita è dato esclusivamente dal successo economico, che è valutabile con un elementare processo di misurazione. L'accumulazione della *roba* diviene l'obiettivo primario da raggiungere. Nella novella che porta come titolo, appunto, *La roba*, la contraddizione tra la logica oggettiva del processo di accumulazione e la vita nella sua naturalità produce effetti grotteschi e tragici. Mazzarò constata l'insufficienza del proprio corpo, dotato di una durata limitata, di fronte alle illimitate esigenze della *roba* assunta al rango di divinità, alla quale tutto deve essere sacrificato. Il significato del processo di accumulazione, che esclude qualsiasi altro significato e si erge nella sua assolutezza, si rovescia in una totale assenza di significato. Ogni alternativa mediana è esclusa. Il senso e il valore della vita si giocano esclusivamente sulle due caselle del profitto e della perdita. A questo inevitabilmente

⁵ « La Gazzetta letteraria », 25 febbraio - 18 marzo 1882; Catania, Giannotta, maggio 1882.

i personaggi verghiani dovevano arrivare, una volta esclusa l'ipotesi di accettare la vita con la sua complessità e con le sue incognite, e soprattutto col suo eventuale non-valore, pretendendo di costringerla negli schemi di una costruzione che si vuole ad ogni costo dotata di un senso.

Nel *Mastro-don Gesualdo*, mastro Nunzio, il padre di Gesualdo, è il portavoce di un'ideologia che appare analoga a quella di padron 'Ntoni. Anche il vecchio Motta, infatti, è tradizionalista, afferma che ciascuno deve rimanere nella condizione sociale in cui è nato, ed è coerente con questa sua opinione fino al punto di lasciarsi morire solo in mezzo al colera, rifiutando l'ospitalità offertagli dal figlio. Ma il lettore si accorge immediatamente che manca del tutto l'adesione dello scrittore al personaggio, il quale è visto costantemente dall'esterno e freddamente evidenziato nei suoi limiti. L'eroe non è lui, ma il figlio. È il figlio infatti che esercita su di sé la più spietata autorepressione, rinunciando alle gioie che la vita può offrirgli, pur di raggiungere l'obiettivo che si è prefisso, cioè l'accumulazione della *roba*. È il figlio che, grazie a questa continua pratica di ascesi, ha acquisito un lucido senso della realtà, che invece manca totalmente al vecchio, il quale indulge alle illusioni ed alla falsa coscienza.

Non diremmo, quindi, che il passaggio dall'ideologia del lavoro, della solidarietà, della famiglia, a quella della *roba* sia esclusivamente il prodotto di una delusione storica (della delusione, cioè, di fronte al fallimento del Risorgimento come rivoluzione borghese capace di mutare le strutture portanti della società e la sua cultura); diremmo, piuttosto, che esso può considerarsi prevalentemente come un'evoluzione interna a una concezione della vita che ha una sua continuità al di là delle diverse forme che assume, perché sono sempre le stesse le motivazioni psicologiche profonde da cui essa nasce. Nonostante l'abbondanza dei riferimenti storici, il mondo dei *Malavoglia* è collocato in una dimensione utopica. La solidarietà degli abitanti della casa del nespolo rappresenta il sogno borghese di una società in cui il lavoro e il sacrificio di ogni individuo si convertono in vantaggio per la collettività tutta, e il senso della vita di ognuno è dato dal suo procedere all'unisono con gli altri. La dimensione non realistica, ma utopica, spiega l'isolamento dei *Malavoglia* dal mondo esterno, del quale possono certo subire gli influssi negativi, e nel quale possono anche morire (come Luca nella battaglia di Lissa), ma col

quale non stabiliscono mai un rapporto di interazione: 'Ntoni, il quale dovrebbe essere il tramite tra il mondo esterno e Aci Trezza, quando esce dai confini del paese scompare nell'indistinto. Dissoltosi il mito della solidarietà, resta tuttavia ciò che, nel mondo verghiano, ne costituiva l'anima: cioè l'esigenza del sacrificio, dell'ascesi, della repressione del desiderio, come unica via per dare un senso alla vita. L'accumulazione della *roba* assolve a questa esigenza.

Il desiderio non scompare, ma la sua presenza è solo negativa: esso esiste come limite dell'attività che ha "senso", cioè dell'attività che porta all'accumulazione. Gesualdo può amare solo Diodata, la donna data da Dio, cioè di nessuno, che non ha valore, il rapporto con la quale è privo di "senso", quindi trascurabile, negabile in qualsiasi momento. Solo in compagnia di Diodata, la quale non ha valore, risalta il "senso" delle cose che invece il valore lo hanno: le terre, i raccolti, le mandrie, tutta la *roba* venuta non da Dio, e quindi senza pregio e senza "senso", ma derivata dal lavoro di Gesualdo, e quindi dotata di quel pregio e di quel "senso" che egli, col suo sacrificio, le ha dato. Da Dio-data, dalla donna data da Dio, deriva quel po' di pace e di conforto che l'accumulatore Gesualdo può avere su questa terra; ma anche quella pace e quel conforto esistono e sono misurabili solo in rapporto a ciò che ha "senso": alla *roba*. Senza l'attività di accumulazione della *roba*, la vita di Gesualdo non avrebbe storia, scomparirebbe nel non-senso, quindi nell'inesistenza, come tutte le cose date da Dio, e non conquistate col lavoro. Infatti i suoi « ricordi piacevoli » sono legati alla *roba*, e sono tutti ricordi di sforzi sovrumani fatti, di pene patite, di preoccupazioni e di tormenti, di lotte iniziate e condotte nell'incertezza e nell'angoscia:

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! [...]

Quello da cui Gesualdo trae i « ricordi piacevoli » è un inferno. Qualunque vita è preferibile alla sua; e Gesualdo ne è consapevole e non manca di sottolinearlo, accennando al fratello Santo, che vive senza pensieri alle sue spalle. Pure, Gesualdo impiega ogni sua energia affinché quella vita divenga sempre più gravosa. Non è dovuto solo a motivi di convenienza sociale (Diodata è serva, e per di più

trovatella) il fatto che egli abbandoni l'unico essere che lo ama e al cui amore egli corrisponde; l'unico essere col quale egli può avere un rapporto disinteressato e vitale sul piano fisico e psichico. Sposare Diodata, o comunque dare una sanzione al rapporto con lei, significherebbe riconoscere l'importanza dell'aspetto "naturale" (non dovuto cioè al lavoro, al sacrificio, alla repressione) dell'esistenza; significherebbe smentire la condotta di tutta la propria vita; riconoscere che esistono altri valori all'infuori di quello incorporato nella *roba*; significherebbe quindi negare tutto ciò in cui fino allora egli ha creduto, e, inevitabilmente, spezzare la propria volontà di lottare.

Per mastro-don Gesualdo non possono esserci cedimenti, perché, nella guerra spietata che egli va conducendo contro tutti, ogni cedimento della volontà significherebbe l'inizio della rovina. Quindi egli sposa Bianca Trao. Un simile matrimonio è perfettamente in accordo con la sua vita e con le sue convinzioni, perché si tratta di un "negozio": Bianca Trao, oltre ad avere un pregio in sé in quanto è «roba fine», dato che appartiene a una casata nobile anche se decaduta, deve servirgli per essere accolto finalmente nell'ambiente dei maggiorenti che finora lo ha escluso, e garantirgli quindi la possibilità di buoni affari. È un "negozio" sbagliato, come Gesualdo riconoscerà più tardi, perché i nobili continueranno a escluderlo, e con maggiore accanimento di prima. Comunque, il "negozio" sbagliato non deprime affatto la sua volontà; anzi, stimola il suo desiderio di rivalsa, e gli dà un'energia spietata nell'occasione dell'asta delle terre comunali, in cui riesce a sconfiggere tutti i maggiorenti. Viceversa, quando il matrimonio comincia a rivelarsi meno sbagliato di quanto sembrava, cioè quando Bianca si mostra sinceramente affezionata al marito e tra di loro si crea un rapporto affettivo, che si intensifica soprattutto durante la malattia di lei; quando, cioè, non si tratta più di un "negozio" ma di un rapporto umano disinteressato, proprio allora la tempra di Gesualdo si fiacca, ed egli non è più in grado di resistere alle circostanze avverse, e nemmeno è più in grado di comprendere la nuova situazione economico-sociale che si sta creando, e che quindi lo trova del tutto sprovveduto. La decadenza di Gesualdo si verifica, certo, per un complesso di circostanze, ognuna delle quali costituisce una concausa: il matrimonio sbagliato al quale egli costringe la figlia, compromessasi col giovane La Gurna, che lo dissangua per la necessità di dare in dote a Isabella le terre più ricche onde tacitare

lo spregiudicato duca che la prende in moglie; la mutate circostanze storiche, cioè la rivoluzione del '48, alla quale egli non finge opportunisticamente di aderire (come, viceversa, aveva finto di aderire ai moti del '21), con la conseguenza di trovarsi isolato e additato come rappresentante principale nel paese del vecchio regime; infine la sua malattia. Ma l'attenzione del *narratore* è centrata soprattutto sulla sua debolezza, provocata essenzialmente dal fatto che il profitto non è più, ormai, il suo unico criterio di giudizio. Mentre gli altri, il barone Zacco, il baronello Rubiera, il canonico Lupi, cercano di trovare un rimedio di fronte alla minaccia della cessione ai contadini delle terre comunali, Gesualdo è talmente preso dal dramma della imminente morte della moglie che non presta loro ascolto, e provoca così il proprio danno. A nostro giudizio, è su questo dramma familiare, e sul mutato atteggiamento di Gesualdo di fronte alla vita (per cui invece della logica del profitto egli segue un'altra logica, che però gli è sconosciuta) che dobbiamo porre l'accento, se vogliamo comprendere le motivazioni profonde della sopravvenuta inadeguatezza del personaggio nell'affrontare le avversità, piuttosto che sulla sua posizione sociale di grosso proprietario terriero, ormai interessato a difendere l'esistente e quindi ostile a qualsiasi riforma⁶.

Il privilegiamento narrativo di Gesualdo deriva dal fatto che egli segue col massimo rigore e con la massima unilateralità la logica del profitto, in quanto questa logica gli appare l'unica che conferisca un senso alla vita; ma, proprio per questo, egli, tra tutti i personaggi del romanzo, è anche quello che maggiormente subisce l'aggressione devastante degli impulsi naturali che ha represso. Gesualdo non comprometterebbe il suo patrimonio per amore di una qualsiasi commediante, come fa il baronello Rubiera, né, come il barone Zacco in occasione dell'asta delle terre comunali, si lascerebbe trascinare dall'alterigia, illudendosi che aver goduto di un privilegio in passato garantisca la continuazione di questo privilegio anche nel futuro. Egli conosce perfettamente la logica economica che governa la realtà sociale, e quindi difficilmente commette errori, e comunque conserva la forza

⁶ La sua posizione, in fondo, non è per nulla diversa da quella di Zacco e di Rubiera, anche loro ricchi proprietari terrieri, e questi del resto non fanno altro che suggerirgli una soluzione del tutto conservatrice: far finta di accettare il cambiamento per volgerlo a proprio profitto; soluzione che in altre condizioni psicologiche egli avrebbe prontamente compreso e accettato.

per rimediare. Però né Rubiera né Zacco né il canonico Lupi né alcuno degli altri personaggi del romanzo che seguono la logica del profitto è soggetto, come Gesualdo, agli effetti devastanti del riemergere dei sentimenti repressi. Per questo suo essere, con la propria persona, teatro dello scontro di due opposti modi di concepire la vita, Gesualdo è l'*eroe* del romanzo. Nella sua coscienza i principi opposti si combattono senza che l'uno di essi manifesti la sua superiorità sull'altro, finché il conflitto si risolve con la morte del personaggio (simbolicamente, il cancro che lo uccide è la materializzazione delle angosce che lo assillano e dei problemi che egli non ha potuto risolvere). Se egli non seguisse, con la più spietata coerenza, la logica economica del profitto a qualsiasi costo, la sua vita non avrebbe senso, perché la vita dotata per lui di senso è una *costruzione* dipendente esclusivamente dalla sua volontà, destinata a crollare (nel caos, nel non-senso) non appena questa volontà venga meno; d'altra parte, la sua vita è la vita di un uomo, il successo economico non può non essere rapportato a un uomo, e quindi le realtà umane negate — gli istinti, i sentimenti — non possono non liberarsi dalla costrizione e non turbare l'astratto edificio della volontà e dell'intelligenza.

Gesualdo è l'*eroe* del romanzo perché l'autore si identifica con lui, dato che egli impersona una contraddizione che caratterizza l'uomo in quanto essere sociale, e che ha avuto la sua massima accentuazione col consolidamento del potere della borghesia. L'*homo faber*, l'uomo che modifica la realtà col suo lavoro, creando una realtà diversa da quella naturale e alternativa ad essa, giustifica e sanziona il suo operare con norme etiche e religiose. La violenza che inevitabilmente opera su di sé e sugli altri appare giustificata e nobilitata dal fine sociale primario da raggiungere. La sofferenza è compensata dalla certezza di essere nella *norma*, di obbedire a un imperativo religioso o morale che non si discute (in diversi contesti culturali, l'etica protestante analizzata da Max Weber, o la morale dei Malavoglia illustrata da Verga, ambedue imperniata sulla disciplina e sul sacrificio quotidiano, assolvono alla funzione sociale di compattare un gruppo e a quella psicologica di sostenere l'individuo). Ma la logica economica, in un primo tempo funzionale allo scopo primario di edificare la società e subordinata ad esso, in un secondo tempo, dimostrandosi la più adatta a conseguire un obiettivo molto concreto, cioè il benessere materiale, diviene l'*unica* logica, identificandosi quin-

di con la razionalità; ciò che è economico appare quindi anche razionale, e viceversa. L'errore, la follia, la devianza, si presentano essenzialmente come violazioni della razionalità, cioè della economicità. Ma, se ciò che è economico è anche razionale, ne deriva che tutta la realtà deve essere considerata in chiave economica. Ciò che non è economico, e quindi razionale, ha un'esistenza solo *negativa*: esiste in funzione della economicità e della razionalità che lo negano. I sentimenti, quindi, vengono considerati non solo subordinati, ma inesistenti. Ed anche la morale e la religione sono destinate a precipitare nell'inesistenza; o meglio, esse sopravviveranno in modo puramente formale, in quanto utili menzogne. Qualsiasi norma che abbia la pretesa di porsi come universale viene negata in quanto irrazionale: infatti essa contrasta con un fatto incontestabile, cioè che solo l'atteggiamento economico produce risultati tangibili, misurabili, sommaggiabili, e quindi destinati ad accrescersi indefinitamente ed a produrre ulteriori frutti: il che, secondo il criterio quantitativo che appare come l'unico razionale, non può essere altro che *positivo*. L'economicità rappresenta il razionale e il positivo; tutto il resto, rappresenta l'irrazionale e il negativo; o, meglio, l'inesistente. Anche la solidarietà, che nella prima fase della socialità appariva come il valore primario, in quanto permetteva l'edificazione delle strutture della convivenza, appare adesso superata e inutile: il profitto, che è l'obiettivo dell'attività economica, è, in ultima analisi, profitto di un singolo, dato che anche i frutti conseguiti in comune poi inevitabilmente devono essere divisi (uno dei temi più frequenti della narrativa borghese è la lite per la spartizione del patrimonio familiare). Il comportamento, comunque, più razionale e positivo sarà quello dell'uomo che sfrutta un altro uomo: in esso, infatti, trova il suo coronamento la razionalità economica. A uno sforzo minimo (quello di chi non lavora e si limita a organizzare a suo vantaggio il lavoro degli altri) corrisponde infatti il massimo profitto.

Mastro-don Gesualdo narra una vicenda ambientata in un angolo della Sicilia negli ultimi decenni del regno borbonico, che, tuttavia, paradossalmente, è emblematica, proprio per le reazioni estreme alle quali un simile ambiente "primitivo" costringe il protagonista, di un modo di vivere lo scontro con la realtà che è proprio anche e soprattutto della borghesia "avanzata" di fine Ottocento. Infatti Gesualdo, come del resto la maggior parte dei personaggi del

romanzo (primo tra i quali il canonico Lupi), vive i rapporti sociali con una spregiudicatezza e con un cinismo, ed anche con una capacità di giustificazione teorica di tale spregiudicatezza e di tale cinismo, che, a ben guardare, sono più plausibili in un ambiente borghese che in un ambiente nobiliare e contadino. Come era utopica la saldezza morale di padron 'Ntoni, così è estremizzato il cinismo di Gesualdo: sia l'una che l'altro rappresentano due opposti e complementari aspetti della personalità del loro autore, l'intellettuale borghese Giovanni Verga. L'argomento centrale dell'ideologia di Gesualdo è quello da lui espresso alla figlia Isabella, per indurla a non sposare il giovane La Gurna, per la sola ragione che questi è povero:

Il mondo, vedi, è una manica di ladri... Tutti che fanno: levati di lì e dammi il fatto tuo... Ognuno cerca il suo guadagno... Vedi, vedi... te lo dico?... Se tu non avessi nulla, nessuno ti seccherebbe... È un negozio, capisci?... Il modo d'assicurarsi il pane per tutta la vita. Uno che è povero, uomo o donna, sia detto senza offendere nessuno, s'industria come può... Gira l'occhio intorno; vede quello che farebbe al caso suo... e allora mette in opera tutti i mezzi per arrivarci, ciascuno come può... Uno, poniamo, ci mette il casato, e un altro quello che sa fare di meglio... le belle parole, le occhiate tenere... Ma chi ha giudizio, dall'altra parte, deve badare ai suoi interessi... Vedi come sono sciocchi quelli che piangono e si disperano?...

Queste argomentazioni sono elementari, certo; ma dietro di esse sta il pensiero utilitaristico della borghesia ottocentesca, con la sua riduzione del razionale all'economico. Esse, d'altra parte, traggono la loro efficacia proprio dalla "primitività" di chi le pronuncia, e dall'energia spietata che costui pone in essere per tradurle in pratica. Proprio per la sua rozza spregiudicatezza, per il suo saper dare immediatamente il loro vero nome alle cose, senza infingimenti, Gesualdo è il portavoce dell'ideologia borghese della libera competizione, e della inevitabilità e della giustizia della vittoria del più abile. Basterebbe un pizzico di teoria in più, un po' più di sofisticatezza nel ragionamento, e verrebbe fuori, applicata ai rapporti sociali, la teoria darwiniana della sopravvivenza del più forte. Le idee che Gesualdo ha sulla vita sono quelle proprie di chi vive in una società in rapido mutamento, quale la società borghese di fine Ottocento, non già le idee proprie di chi vive in una società immobile, quale

quella ancora prevalentemente nobiliare e contadina del regno borbonico. D'altra parte, è significativo il confronto con l'ideologia espressa da padron 'Ntoni nei *Malavoglia*, e condivisa dai suoi familiari e da personaggi come la Nunziata e Alfio Mosca (cioè dai personaggi dotati di *coscienza*, sia nel senso di coscienza morale che di coscienza di sé): un'ideologia fondata sulla certezza che, nel mutamento, alcuni valori fondamentali rimarranno fermi (e si noti che la vicenda dei *Malavoglia* si svolge circa mezzo secolo dopo quella del *Gesualdo*). Padron 'Ntoni espone la sua "sapienza" attraverso i proverbi, cioè attraverso massime che presuppongono la permanenza di una norma, che si impone a prescindere da ogni mutamento; Gesualdo non pronuncia massime, se non quella che ciascuno segue il suo utile: massima che significa, precisamente, la negazione di ogni principio. Anche Gesualdo, certo, cozza contro la resistenza della realtà, per cui il suo sforzo titanico approda al nulla, e l'edificio da lui costruito si riduce in polvere. La sua vicenda illustra la situazione della fragile borghesia siciliana dell'Ottocento, che non sa creare strutture alternative al feudo e quindi non sa sostituirsi al ceto nobiliare e creare una sua cultura; ma, questa stessa vicenda, ha anche un ulteriore significato, pertinente più al mondo in cui Verga viveva che a quello in cui situava la storia del romanzo: una costruzione fondata sulla sola ragione economica e sulla repressione degli impulsi naturali è destinata a crollare. Il romanzo cioè riflette l'angoscia di un mondo che ha sacrificato alla razionalità economica ogni principio, e per questo si sente dimidiato, ed avverte la possibilità sempre presente della propria dissoluzione.

Un aspetto caratteristico del mondo del *Mastro-don Gesualdo* è la sua totale laicità, l'assoluta assenza, in esso, di ogni margine per il sacro. Tutto viene sempre ridotto nei termini della ragione economica. Anche nell'imminenza della morte Gesualdo pensa, per prima cosa, di debellare la malattia che sta per ucciderlo servendosi dello strumento che la ragione e l'esperienza gli indicano come il più opportuno: il denaro. E tutti, nel romanzo, anche i poveri, anche i contadini, hanno, con maggiore o minore lucidità, questa concezione laica e razionalistica della vita, che esclude ogni abbandono al trascendente (anche alla base delle fantasie scatenate dal panico per la diffusione del colera sta una motivazione "politica": il colera sarebbe diffuso da coloro che hanno il potere, per mantenerlo; o, al

contrario, da coloro — gli emarginati, i forestieri, gli arruffapopoli — che non lo hanno, per conquistarlo). Figura emblematica della negazione del divino è il canonico Lupi: l'uomo di chiesa che porta il cinismo ai vertici più alti di raffinatezza.

Ma non solo il trascendente: l'irrazionale, in qualsiasi sua forma, viene negato, in quanto antieconomico. Quindi, come già abbiamo detto, nel mondo del *Gesualdo* non c'è spazio per il sentimento. Il sentimento ha un'esistenza solo negativa: esiste come limite della razionalità economica. Non a caso, rappresentanti di questa dimensione della vita sono le donne, o meglio alcune donne (principalmente Diodata; un po' meno Bianca Trao; ancora meno Isabella), oppure gli emarginati e i pazzi (come Diego e Ferdinando Trao). E, non a caso, Diodata, che, tra i personaggi del romanzo, è l'unico totalmente immerso nell'affettività, è caratterizzata da tratti che sono insieme umani e animali: quelli di un cane fedele, sempre istintivamente disposto al sacrificio di sé.

L'irrazionale negato riemerge con forza irresistibile, imponendo la sua logica, che si contrappone a quella economica e produce situazioni che hanno l'aspetto del contrappasso. La Rubiera impedisce al figlio Ninì di sposare Bianca Trao perché povera, e questi finisce tra le braccia di una commediante. Costei lo costringe a far debiti e a mettersi nelle mani di Gesualdo, il quale gli presta soldi a usura e spera di fare in questo modo la dote alla figlia Isabella (che però non è figlia sua, ma proprio di Ninì). Gesualdo sposa Bianca vedendo in questo matrimonio un buon "negozio", e il "negozio" si rivela sbagliato; il rapporto di Gesualdo con la moglie è in qualche modo salvato proprio dalle qualità umane di lei. Alla figlia Isabella Gesualdo impone l'educazione che reputa conveniente alla sua condizione sociale, e proprio questa educazione la allontanerà da lui. Impedisce alla figlia di sposare Corrado La Gurna, e la costringe, per ragioni economiche e di prestigio, al matrimonio col duca di Leyra: il matrimonio non solo si rivelerà sbagliato per lei, ma disastroso per le finanze di Gesualdo. Infine, l'ultima e più potente figura di contrappasso: Gesualdo ha dedicato la sua vita unicamente a costruire un patrimonio; in prossimità della morte, è costretto ad assistere alla disgregazione di esso, e quindi alla perdita di significato della sua stessa vita.

Mastro-don Gesualdo segna l'approdo a una concezione della

vita unitaria nella sua riduttività. Il senso delle azioni umane è dato dalla loro economicità; alla quale si oppone solo il ritorno dell' " irrazionale " negato, che esercita un'azione distruttiva. Perciò non può esservi duplicità di punti di vista: non esiste distinzione tra il punto di vista dell'autore e quello del *narratore*, ed al punto di vista del *narratore* non si oppone quello del personaggio. L'autoinganno in cui Gesualdo cade, quando nega a sé stesso il soddisfacimento del desiderio al fine di accumulare sempre più *roba*, è un errore inevitabile, in quanto ad esso non v'è alternativa per chi voglia dare un senso alla vita (la vita senza il sacrificio del desiderio non ha senso né valore, in quanto si riduce a pura naturalità); quindi questo errore è comune a tutti, ad esso nessuno si sottrae. Del resto Gesualdo ne è consapevole. Nell'episodio che abbiamo precedentemente citato, nel quale Gesualdo rievoca i " ricordi piacevoli " della sua vita, e che è condotto con la tecnica dell'indiretto libero (tecnica che in questo caso è funzionale allo scopo di esprimere la partecipazione piena del *narratore* alle emozioni del personaggio) Gesualdo mostra di avere una chiarissima coscienza del carattere coatto del suo modo di condurre la vita, e del fatto che esso non può che condurre all'infelicità. Egli ha la consapevolezza della scissione della sua esistenza, e dell'impossibilità di ricompirla.

Dal *Gesualdo* sono assenti gli elementi formali che costituiscono lo " specifico " dei *Malavoglia* e di grandi racconti come *Rosso Malpelo* e *La roba*: cioè la *regressione* e lo *straniamento* in funzione antifrastica e critica⁷. La *regressione* al punto di vista del *narratore* popolare è conforme alla poetica, enunciata in *L'amante di Gramigna*, dell'opera d'arte che sembra « essersi fatta da sé », e alla

⁷ Romano Luperini parla, a proposito dei *Malavoglia* e di *Rosso Malpelo*, di *straniamento* rovesciato: « La particolarità verghiana — rispetto ai modelli classici citati dai formalisti russi [...] — consiste in questo singolare rovesciamento: mentre in questi esempi l'ottica usata è chiaramente " eccezionale " per cui lo straniamento si realizza nel rappresentare ciò che è " normale " come se fosse " strano ", il Verga rappresenta ciò che è " strano " (o ciò comunque che turba la nostra coscienza morale) come se fosse " normale "; e inoltre raggiunge tale effetto non in un singolo episodio di un romanzo o nel giro breve di un racconto ma per tutta la durata dei *Malavoglia* attraverso l'adozione del punto di vista della collettività di Acì Trezza. Mentre in Tolstoj, Cechov, Korolenko [...] si esprime un punto di vista effettivamente " straniato " (quello di una piccola contadina, di un cavallo, di un cane, di un cieco), il punto di vista adottato dal Verga esprime il giudizio della " normalità ", della comune degli uomini, e quindi ha una dimensione per così dire totalitaria. Il fatto " strano " [...] è per il mondo di Acì Trezza un fatto " normale ", mentre *estraniato* [...] è proprio il mondo dei *Malavoglia* »; R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata*

teoria dei livelli espressivi esposta nella prefazione dei *Malavoglia*⁸. Si potrebbe osservare che l'ideologia e il livello espressivo di un ex manovale arricchito come Gesualdo non sono, da un punto di vista sociologico, omogenei con quelli dello scrittore borghese, e che quindi sotto questo aspetto non si spiega la sostanziale coincidenza del punto di vista dell'autore-narratore e di quello del personaggio (l'autore-narratore non evidenzia mai aspetti della personalità e del comportamento del personaggio che questi non abbia la possibilità di acquisire alla coscienza, anche se contingentemente non ne è capace). Questa coincidenza si spiega tuttavia col fatto che, nel mondo verghiano, non esiste più alcun principio che si opponga a quello della razionalità economica, che diviene quindi, a tutti i livelli della scala sociale, l'unico criterio di valutazione. Non vi può essere alternativa al criterio dell'utile, perché essa non ha senso. Al paneconomicismo che regola ogni aspetto dell'esistenza non si oppone perciò una contraria concezione, ma solo la sofferenza dell'individuo, che da esso vede dimidiata e oppressa la sua persona; egli risulta un vinto anche qualora sia, come mastro-don Gesualdo, apparentemente un vincitore.

Lo *straniamento* in funzione antifrastica è assente nel *Gesualdo* perché manca, nel romanzo, un punto di vista che si opponga a quello della "realtà". La "realtà" è quella che è, all'individuo non è dato che accettarla e soffrirla. L'ambiente sociale non è visto perciò in maniera straniata, ma è rappresentato per lo più attraverso le battute di dialogo. Ogni personaggio si autopresenta mediante il discorso diretto; il *narratore* si limita a intervenire dall'esterno a sottolineare in maniera icastica alcuni particolari caratterizzanti. È illuminante

rassegnazione, Roma, Savelli, 1974, p. 47 e seg.; dello stesso autore si veda anche: *Verga e le strutture narrative del realismo - Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana, 1976, p. 69 e seg.

⁸ « A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di costesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale ».

il confronto tra il *Gesualdo* e *La roba*. La novella è probabilmente contemporanea dei *Malavoglia* (fu pubblicata per la prima volta il 26 dicembre 1880 sulla « Rassegna settimanale », e la conclusione dei *Malavoglia* è comunicata dall'autore a Capuana in una lettera del 2 luglio dello stesso anno)⁹. Nonostante che il tema di essa (la vita di un costruttore di ricchezza, di un accumulatore di *roba*) sia analogo a quello del secondo romanzo verghiano, essa appare omogenea, dal punto di vista formale, piuttosto ai *Malavoglia* e a *Rosso Malpelo*. L'elemento comune infatti è costituito dall'adozione dell'artificio di *straniamento*: il quale implica l'esistenza a monte, cioè al livello ideologico, di una opposizione tra diverse concezioni di vita. Ne *La roba*, il punto di vista del *narratore* popolare coincide senza residui con quello del personaggio: « Le soluzioni tecniche della novella » osserva il Baldi, « sanciscono il trionfo di un'oggettività totalizzante, che annulla ogni possibilità di deviazione, di correzione, di negazione »¹⁰. Tuttavia, la stessa oltranza con cui il *narratore* si schiera dalla parte di Mazarò, giudica la realtà secondo il suo metro, lo ammira e lo esalta, produce, nel contrasto con l'oggettività che emerge dalle sue parole (specificamente, con l'oggettività dello sfruttamento operato da Mazarò a spese dei contadini) un effetto antifrastico: quanto più il *narratore* leva un inno alla virtù di Mazarò, tanto più il lettore si rende conto della miseria morale che ne è il fondamento. Poi, verso la fine del racconto, quando compare il tema della morte che rende inutile l'accumulo delle ricchezze, la solidarietà tra *narratore* e personaggio all'improvviso si rompe: ora che è alle prese coi problemi tragici della morte e del significato dell'esistenza, il personaggio è ridotto alle dimensioni di una macchietta.

La costruzione antifrastica della novella *La roba* indica la persistenza, al livello dell'autore, di un'alternativa, sia pure ipotetica, alla globale riduzione della realtà alla dimensione economica: se Mazarò, l'eroe costruttore di ricchezza, viene ridotto di colpo a macchietta proprio quando si trova nel momento più serio della vita, cioè di fronte alla prospettiva della morte, (mentre prima veniva esaltato per qualità che in un'ottica "normale" sono ritenute negative, cioè per la sua monomaniaca dedizione all'attività di accu-

⁹ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 139.

¹⁰ G. BALDI, *L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 168-169.

mulare la roba, per la sua spietatezza e per la sua disumanità), ciò significa che è ipotizzabile un mondo in cui questa frattura tra la dimensione economica e la dimensione esistenziale non si verifichi. Del resto la stessa presenza di un *narratore* colto, il cui racconto (caratterizzato da un'intonazione epica e fiabesca) precede e introduce quello del *narratore* popolare, indica che la responsabilità della riduzione della realtà a una dimensione totalmente economica ricade solo sul *narratore* popolare e sul personaggio. L'autore (che potrebbe identificarsi proprio col *narratore* colto) prende le distanze, osservando la realtà rappresentata da un punto di vista remoto e totalmente estraneo.

Consideriamo invece l'episodio del *Gesualdo* che più direttamente richiama la novella, tanto da dare un contributo decisivo all'opinione (secondo noi non del tutto esatta) che *La roba* e *Mastrodon Gesualdo* facciano parte di un unico progetto, che si viene sviluppando nell'arco di dieci anni e assume la sua forma più completa nel romanzo. Anche Gesualdo, davanti alla morte, proprio come Mazzarò, « si mise a bastonare anatre e tacchini »; a distruggere cioè, in un impeto di disperazione (anche se simbolicamente, dato che il valore distrutto è minimo) la roba che amorosamente aveva accumulato. Tuttavia il tono dell'episodio non è grottesco, ma tragico. L'identificazione dell'autore-narratore col personaggio si fa man mano sempre più stretta, fino alla crisi violenta che conclude l'episodio; questo processo di identificazione è evidenziato dal fatto che dal discorso indiretto (« Ma laggiù, dinanzi alla sua roba, si persuase che era finita davvero, che ogni speranza per lui era perduta, al vedere che di nulla gliene importava, ormai »), si passa, attraverso la descrizione degli aspetti della realtà che destano una risonanza emotiva nell'animo del personaggio, all'indiretto libero (« Il mondo andava per il suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia [...] »). A questo punto, quando la tensione emotiva è giunta al culmine, scatta la molla che spinge Gesualdo a compiere i gesti irrazionali di chi ha perso ogni coordinata della sua esistenza: « Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, a strappar gemme e sementi. Avrebbe voluto distruggere d'un colpo solo tutto quel ben di Dio che aveva accumulato a poco a poco. Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui ».

La sensazione di un'incombente tragedia, dell'imminenza di un cielo chiuso, disabitato da Dio, che la lettura del *Gesualdo* ci dà, deriva dal fatto che ogni alternativa alla datità del reale è esclusa. Dal momento che la realtà è *una*, non c'è una differenza qualitativa, come nei *Malavoglia*, tra personaggi che appartengono alla dimensione etica e personaggi che appartengono interamente alla dimensione economica; non c'è spazio, quindi, se non marginale, per la figura antifrastica dell'*ironia*. Tutti i personaggi, anche quelli più legati a uno stereotipo comportamentale, recano in sé un elemento di tragedia; tra di essi, il più tragico è Gesualdo, perché è quello che, per la coerenza della sua vita, patisce maggiormente l'asfissia di un'esistenza costretta nella dimensione economica. Non a caso, la prosa del romanzo raggiunge i vertici lirici più alti quando è lui in scena. Le emozioni, i sentimenti negati dalla razionalità economica emergono con forza dirompente; oppure, quando il protagonista riesce a mantenere fermo il suo controllo sulla realtà, la loro presenza inquietante si rivela nelle parvenze delle cose, che assumono un aspetto allucinato:

Nel burrone, fra i due monti, sembrava d'entrare in una fornace; e il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri, le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso.

Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi.

La tensione emotiva di cui è carica la realtà rappresentata porta ad esiti di tipo simbolico:

Un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame sparso di peli bianchi,

le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverio.

[...] I corvi ripassarono gracidando, nel cielo implacabile. Il vecchio allora alzò il viso impolverato a guardarli, con gli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse.

Nella tendenza a rivestire la realtà rappresentata di un significato simbolico si iscrive il frequente configurarsi della materia narrativa secondo la figura del contrappasso, cui già abbiamo accennato. Non essendovi un'ottica che si contrappone in maniera radicale a quella, economica, del personaggio protagonista e degli altri personaggi, il significato dei fatti non può essere evidenziato attraverso la visione demistificante di un occhio estraneo: esso non può emergere altro che dalla spontanea evoluzione dei fatti stessi verso esiti inevitabili. Il contrappasso, in quanto esplicazione del significato implicito dei fatti, è quindi, insieme, figura letteraria e criterio interpretativo della realtà; l'unico criterio alternativo a quello economico.

La realtà si presenta come un blocco monolitico e refrattario a qualsiasi vera modificazione. L'eroe demiurgo Gesualdo tenta di plasmarla; essa si vendica, gettandogli beffardamente in faccia, quando è prossimo alla morte, il risultato del suo operare: il vuoto di senso e di valore. Questo fallimento è emblematico. La riduzione, operata dalla borghesia, (di cui Gesualdo è tipico rappresentante), del reale al razionale, e del razionale all'economico, deriva dall'illusione che esista un criterio privilegiato — quello, appunto, economico — per comprendere e dominare la realtà. Ma questo criterio non esiste. L'economia non dà conto della complessità della vita. L'irrazionale è irriducibile ad essa, e si manifesta con reazioni masochistiche e autolesionistiche, le quali si oppongono al principio dell'autoconservazione, che è il fondamento dell'economicità. Gesualdo si pone in situazioni nelle quali la felicità è impossibile, ed è impossibile la stessa conservazione della roba, che può verificarsi solo nel contesto di una situazione familiare sana. La vicenda del suo matrimonio e quella dei suoi rapporti con la figlia sono significative in questo senso. I sentimenti, esclusi dal gioco, si vendicano. Bianca non dà, a Gesualdo, la gioia che poteva dargli Diodata, e nemmeno lo aiuta nella sua scalata sociale; Isabella è estranea e incomprensibile per il padre, e da questa incomprensione nascono le premesse che conducono al disastroso matrimonio di lei, al dissesto del patrimonio di Gesualdo e alle

amarezze che sono la causa indiretta della sua malattia e della sua morte.

Il *Gesualdo*, quindi, è un grande romanzo della crisi della ragione borghese. La borghesia ha fallito il compito di dare un'interpretazione della realtà che avesse insieme i requisiti della globalità e della complessità, e che permettesse di conoscerne e di controllarne le diverse manifestazioni. La razionalizzazione della vita attraverso la sua riduzione a pura economicità ha prodotto il suo svuotamento. La " natura " viene negata a favore della socialità (Diodata, che ama Gesualdo, viene da lui abbandonata per sposare Bianca, che non lo ama; i figli naturali di Gesualdo vengono sacrificati alla figlia legittima di questi, che però non è nata da lui; Isabella è costretta a rinunciare a Corrado La Gurna per fare un matrimonio di convenienza, che le dà prestigio ma non la felicità); la socialità tuttavia è una costruzione vuota, dato che è basata su un equilibrio instabile di interessi egoistici e sulla finzione. Il problema del senso della vita viene risolto in maniera riduttiva, cioè con l'abbassamento di questa a un computo di guadagni e di perdite. La *qualità*, che non si può misurare, è negata a favore della *quantità*, che si può misurare e quindi dà l'illusione della crescita e del progresso. La complessità è ridotta a una unità fittizia, mediante la semplice amputazione delle contraddizioni. Resta il problema di cosa fare di tutto ciò che è estraneo all'edificio che si è costruito; di tutto ciò che, pertanto, viene cacciato fuori, e che tuttavia, nel momento della crisi, per esempio in prossimità della morte, si precipita di nuovo dentro, tumultuosamente. Verga, col *Gesualdo*, mette in scena il dramma che nasce da questo problema non risolto; non risolto dai personaggi del romanzo, ma nemmeno da lui, intellettuale borghese, e dalla classe sociale a cui egli appartiene.

FRANCO PETRONI

Università di Siena